Estudios de Platería

JESÚS RIVAS CARMONA (COORD.)



UNIVERSIDAD DE MURCIA
2014

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2014

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2014

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2014

Estudios de platería, San Eloy 2014/ Jesús Rivas Carmona (Coord.).- Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012

540 p.
ISBN: 978-84-16038-62-6
1. Platería - Estudios y conferencias. 2. Orfebrería - Estudios y conferencias.
I. Rivas Carmona, Jesús. - II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
III. Título
739.1 (082.2)

1ª Edición, 2014

ISBN: 978-84-16038-62-6

Depósito Legal MU-102-2014

Impreso en España - Printed in Spain

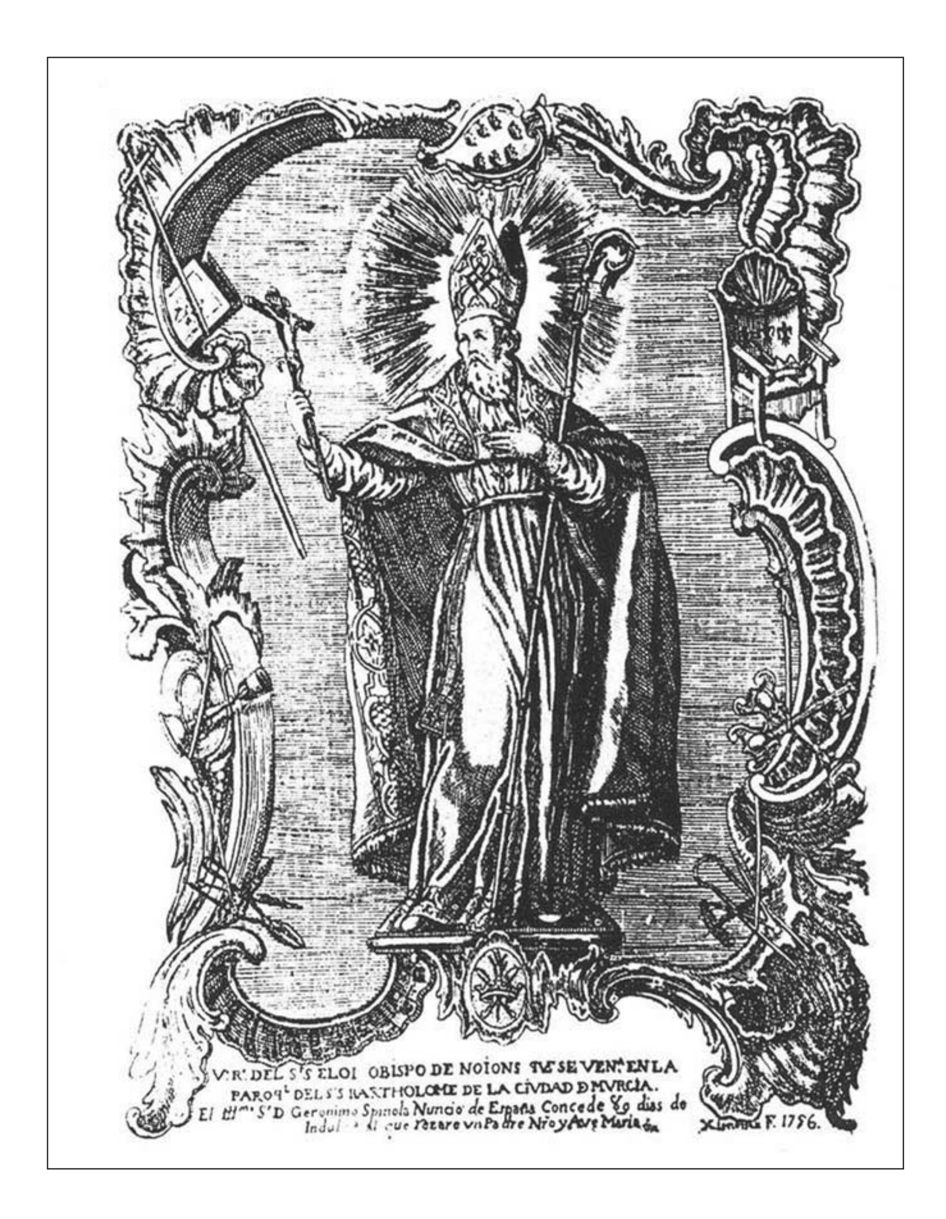
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA



A Cristóbal Belda, Germán Ramallo y Pedro Segado,
Cofrades de Honor de San Eloy

Índice

PRÓLOGO



Azares del destino o quién sabe si designios de San Eloy me han permitido durante los últimos años dirigirme a todos los que como ahora tienen este libro en sus manos, el día en el que se presentaban sus antecesores. Así peroraba el año pasado, tras unas palabras de salutación, a quienes esa tarde ponían punto final al Curso de Platería y se emplazaban para la festiva procesión del día siguiente:

"En nombre de la Facultad de Letras, a la que represento, es para mí un honor estar hoy aquí en la presentación de la XIII edición del libro *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, dedicada en esta ocasión a nuestra compañera Dª. Cristina Torres-

Fontes Suárez. Aunque los maestros de Retórica no ven con muy buenos ojos las figuras de repetición, 'doce años doce' de participación en la presentación de los *Estudios de Platería* me permiten despedirme de estas presentaciones del 'segundo libro sagrado' (por bendecido) de la Región de Murcia volviendo a insistir en dos cosas:

- El asombro por la sacralización de la realidad profana y la conversión a lo divino de la vida de la Facultad de Letras que inauguró el profesor Jesús Rivas desde el año 1996.

- La admiración por la calidad de las conferencias que han servido de pórtico a esta presentación, que ponen de manifiesto:

1. La consolidación de una línea docente (Artes Decorativas y Suntuarias).

2. La consolidación de una línea de investigación en el seno del Departamento de Historia del Arte y su internacionalización con los nuevos contactos con otras universidades.

3. La organización de conferencias como los Cursos de Orfebrería con conferenciantes nacionales e internacionales de reconocido prestigio.

4. Y, no es ocioso recordarlo, la realización de numerosas actividades de 'extensión universitaria' como fueron, entre otras, las magnificas exposiciones de "El esplendor del Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata".

Cumple felicitar y al mismo tiempo agradecer la colaboración, que siempre han prestado el Servicio de Publicaciones de la UMU y la Fundación CajaMurcia que han hecho posible la publicación del XIII volumen de los *Estudios de Platería. San Eloy 2013*.

A la Facultad de Letras, de manera institucional, y a mí, a nivel personal, nos gustaría unirnos al emotivo homenaje que con las fiestas de San Eloy se le quiere hacer a D. Juan Andreo García, en cuya memoria se oficiará la Misa de Cargos".

Y la parte de la intervención a la que me atropellaba por arribar era la siguiente:

"Es mi obligación como Decano recordar una vez más el espíritu fundacional de la primera visita de los estudiantes de Historia del Arte a San Eloy en el año 1996: *la sencilla ofrenda de un ramo de flores* y la actitud del santo como paradigma de la honradez en estos tiempos, otro año más, de juzgados y fiscalías. Muchas gracias por su presencia a todos ustedes en este acto".

No sé si premio a la devoción o a la perseverancia, el año pasado San Eloy me concedió el favor de despedirme, desde el púlpito de la iglesia de San Bartolomé, de mis años de Decano al frente de la Facultad de Letras de la manera en que os relato a continuación lo más fielmente posible:

"Queridos devotos, amigos y amigas de San Eloy,
Señoras y señores:

Siempre he considerado dignas de admiración y elogio la sacralización del espacio académico y la secularización del espacio religioso que supuso en su día la recuperación de la fiesta gremial de San Eloy, en el ámbito de la Facultad de Letras, de la mano de D. Jesús Rivas Carmona, de los miembros del Área de Artes Decorativas y Suntuarias y del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. No podía presagiar que mi admiración primera por la humilde ofrenda floral de un nutrido grupo de estudiantes de Historia del Arte a la imagen del Patrón del Gremio de Plateros que aquí nos contempla, acabaría convirtiéndose, después de doce años, en una sincera devoción por el santo orfebre del remoto siglo VII.

El fervor inconsciente llegó hasta el punto que donde el protocolo académico ordena proclamar, con contagioso entusiasmo, un 'viva san Isidoro', salía de mi boca con la mayor naturalidad un rotundo 'viva san Eloy', para sorpresa de los no iniciados.

No de otra forma, sino como 'quijotización'/'eloización' de este rudo Decano Panza, interpreto y valoro el reconocimiento a esta dilatada y provechosa catequesis que me concede hoy el alto honor de sumar el nombre del Decano de la Facultad de Letras a la nómina de los fieles contrastes de honor, y conmigo, al tropel de devotos anónimos de San Eloy que lo han festejado estos dos últimos sexenios, en especial, nuestro querido vicedecano, Rafael González Fernández, infatigable compañero de procesión desde la Facultad a esta cada día más hermosa parroquia de San Bartolomé, a cuyo Sr. cura párroco agradezco su siempre generosa acogida.

A D. Pascual Martínez Ortiz, Gerente de la Fundación Cajamurcia, le tomo el relevo durante este nuevo curso y le vuelvo a agradecer sus esfuerzos para sostener la tradición gremial de devoción al Patrón de los Plateros.

Por todo ello, expreso públicamente mi sincero agradecimiento a la Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros en las personas de su presidente, D. Jesús Rivas Carmona, y de su secretario, D. Víctor Manuel Rubio Soria, aquí presentes.

Al próximo decano seguirá correspondiendo el honor de custodiar y festejar, con la numerosa prole de los estudiosos de la Historia del Arte, al Patrono del Gremio de los Plateros, artífices y difusores del arte de la platería.

Si de sana endogamia cabría tildar esta elección de Fiel Contraste de Honor, de justa y necesaria expresión del espíritu universitario hay que llamar al nombramiento de Cofrades de Honor de San Eloy a los profesores del Departamento de Historia del Arte don Cristóbal Belda Navarro, don Germán Ramallo Asensio y D. Pedro Segado Bravo. Qué mayor ofrenda que tres vidas entregadas en cuerpo y alma a la docencia y a la investigación en Historia del Arte. Ellos tres, con su gestión al frente del Departamento de Historia del Arte, han sustentado el presente de la especialidad y con su magisterio se ha garantizado el futuro de los estudios artísticos en la Universidad de Murcia.

Y ¿cómo ha ido madurando en estos años mi devoción por San Eloy?

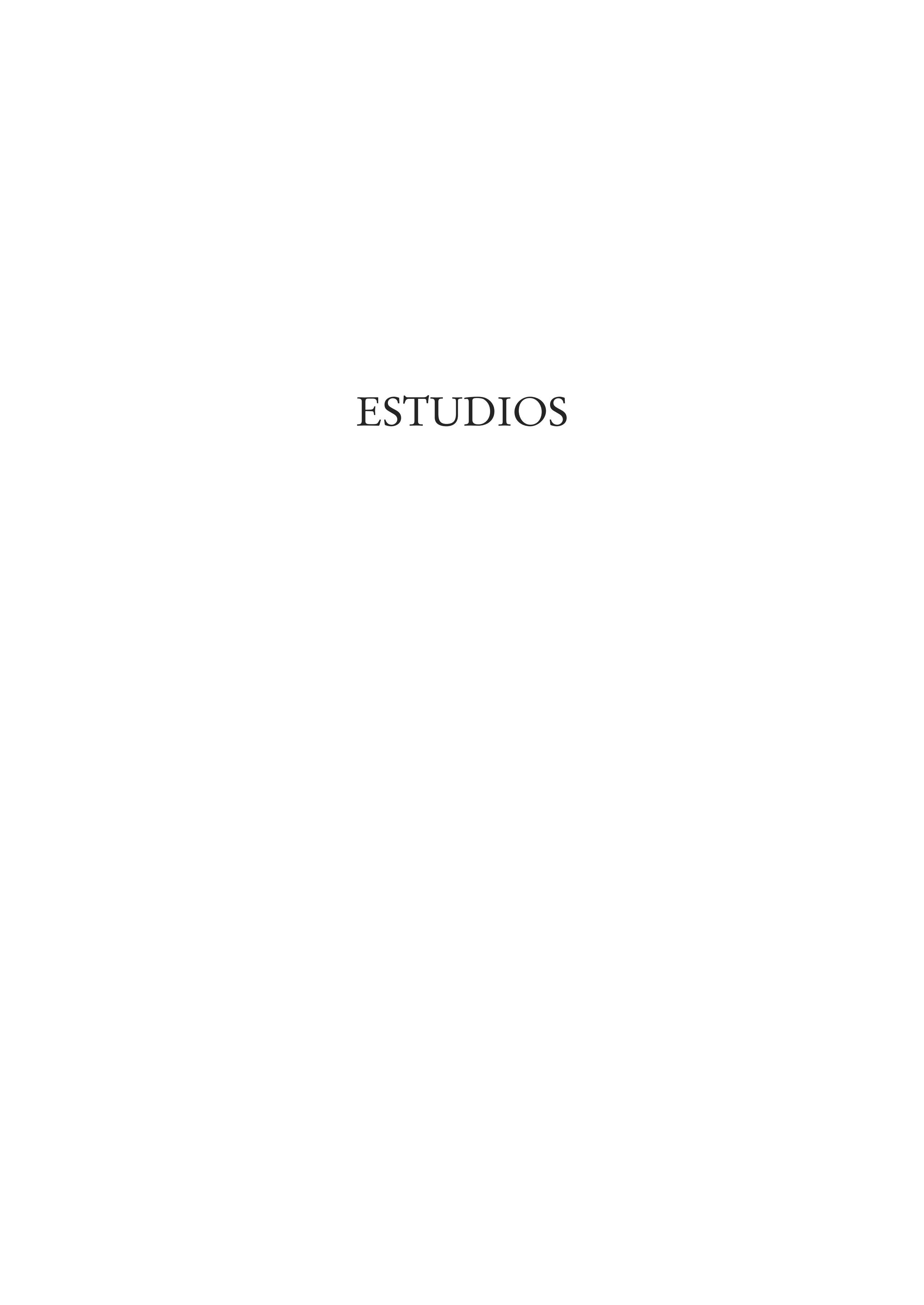
Estoy convencido de que, en estos tiempos de penuria económica y raquitismo moral, San Eloy se nos sigue presentando como paradigma de honestidad en la axiología vital y como ideal de transcendencia en la teleología artística. Los testimonios de santidad, en sus valores más sencillos como el servicio honrado a los demás, no caducan, gracias a Dios. Y, hoy más que nunca -no quiero ser proselitista- esos valores tienen que seguir inspirando los ideales de las vocaciones universitarias.

La ética y la estética de un modelo de vida merecen el regocijo de la fiesta, entendida en jovial ayuntamiento de maestros y discípulos, de profesores y alumnos. La Fiesta de San Eloy es fuente de alegría de vivir y compromiso con el futuro de las ciencias humanísticas y de la Universidad pública, en una renovada apuesta por la creación, defensa, conocimiento y disfrute de nuestro patrimonio artístico.

Y, ahora sí, sin temor a equivocarme, puedo gritar: ¡VIVA SAN ELOY! Muchas gracias".

Si San Eloy ha de salvarnos de largos prólogos, lo hasta aquí escrito no necesita de estrambote o nueva filigrana.

José María Jiménez Cano
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2013



ESTUDIOS

El capitán general de Guatemala D. Alonso Fernández de Heredia y su platero D. José de Montalbán

JAVIER ABAD VIELA
Arquitecto

Lo esencial de la carrera militar y política de D. Alonso Fernández de Heredia (h. 1700 – 18-19 marzo de 1772), mariscal de campo de los Reales Ejércitos y caballero de la Real y Militar Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén, trascurrió en América. Siendo brigadier, ocupó sucesivamente las gobernaciones de las provincias de Nicaragua y Honduras (1746-1752), y La Florida (1752-1758). Seguidamente, entre 1758 y 1761, obtuvo la también militarmente muy comprometida gobernación de Campeche, provincia objetivo constante de incursiones británicas. Tras abandonar este último destino, recibió un nombramiento de mucha mayor relevancia: capitán general y presidente de la Audiencia de Guatemala, puesto del que tomó posesión en junio de 1761. En 1764 llegó a Guatemala su sucesor, Joaquín de Aguirre y Oquendo, pero este marino murió el 9 de abril en Jalapa, camino de Santiago de Guatemala, pocos días después de llegar al continente. Al no haber tomado posesión oficial del cargo, la presidencia de Fernández de Heredia se vio forzosamente prorrogada hasta la llegada del nuevo sucesor a finales de 1765[1].

Es probable que don Alonso naciera en Calatayud (o en alguna pequeña localidad cercana) en torno a 1700. De cualquier forma, toda su vida aparece vinculada a la antigua Bílbilis romana. Todavía hoy se alza en esa ciudad el palacio del barón de Warsage, su yerno, construido a finales del s. XVIII con los fondos procedentes de la herencia del capitán general. El mariscal de campo pertenecía a la aristocra-

1 D. JUARROS, *Compendio de la Historia del Reino de Guatemala*. Guatemala, 1808.

cia aragonesa, la coincidencia de nombre y primer apellido ha provocado que se le confunda con el tercer conde de Contamina y marqués de Bárboles, fallecido antes de 1717. En realidad, creo posible que D. Alonso fuese su hijo, fruto del segundo matrimonio del conde con Dª. María Martina Castejón y Ciria[2].

El militar tuvo dos hijos fuera del matrimonio con doña María Ignacia Moreno: Antonio, fallecido antes de julio de 1764, y Mariana, casada con Joseph de l'Hotellerie de Fallois, "(…) *Varón de Wersag, Capitán de cavallos y Cavallero de las ilustres casas de Flandes* (…)"[3]. En su testamento, don Alonso declara haber querido casar en secreto con la madre de sus hijos, no pudiendo realizarlo por carecer de "*dispensación en aquel tiempo*". Nunca contrajo matrimonio con otra mujer, ni abandonó a su familia, aunque Dª María Ignacia pasó por algunas dificultades económicas y en 1761 estaba endeudada con los bienes del expolio del anterior obispo de Tarazona.

La constitución de un mayorazgo, acción prestigiosa en su época, estuvo siempre entre sus principales objetivos de carácter personal. Con este fin -siguiendo una práctica universal, comúnmente tolerada en la Administración de las Indias- D. Alonso combinó su actividad gubernativa con negocios privados. Su paso por la gobernación de Nicaragua parece haber producido una demanda por parte de Narciso José de Argüelles (o Argüello, como se llamarán sus descendientes), regidor y depositario general de Granada, considerado como el mayor terrateniente de la provincia[4]. Pese a ello, consiguió un notable apoyo de las élites criollas provinciales, a las que dejó hacer, financió, favoreció y apoyó ante la Corona[5]. Lo anterior no empece que sus distintos mandatos sean los de un hombre capaz e ilustrado. En lo que tocaba al "*Real Servicio*" se muestra incisivo, perseverante y ordenado. Su carácter

---

2 Pese a que doña María Martina tuvo hijos de su matrimonio con el conde no he podido encontrar sus nombres en la documentación consultada, pero conjeturo que don Alonso pudo ser uno de ellos.

3 En 1774, el yerno (que firma L'Hostellerie) tenía el grado de teniente coronel y comandante del escuadrón de caballos del regimiento del Príncipe; por las mismas fechas su nieto mayor había "*recibido una bandera*" (alcanzado el grado de alférez) en el cuerpo de "*Reales Guardias Walonas*", siendo destinado a Barcelona. Su nieto, el mariscal de campo José de l'Hotellerie de Fallois y Fernández de Heredia, barón de Warsage, nacido en Calatayud en 1755, jefe del Estado Mayor del Ejército de Aragón y lugarteniente del general Palafox en la defensa de Zaragoza, alcanzó la fama militar en múltiples acciones de la guerra contra Napoleón. Falleció a causa de las heridas recibidas en la acción del 19 de febrero de 1809, sobre el Puente de Piedra, lugar mítico para los zaragozanos. El barón intentaba llevar auxilio a los defensores del Arrabal, entonces único barrio de la ciudad al norte del Ebro, bajo el fuego cruzado de los cañones franceses. Su muerte precedió en apenas unos pocos días a la rendición de la heroica ciudad, ya desangrada.

4 AGI. Escribanía, 329A y 329B.

5 AGCA. A1.20 L.957, ff. 48v-50. Protocolo del escribano José Miguel Godoy. "(…) cómo yo, el brigadier don Alonso Fernández de Heredia, Gobernador y Comandante General que fui de las provincias de Nicaragua y Honduras, *y provisto Gobernador y Capitán General de la Florida,* ***residente en esta ciudad de Santiago de Goathemala*** (…)". Mediante esta escritura, firmada el 15 de septiembre de 1752, otorga poder pleno de representación en el juicio de residencia y para cobrar o pagar deudas a los vecinos de Granada (Nicaragua) a don Joseph Lacayo de Briones, comandante de milicias; don Simón Lacayo, sargento mayor; y don Diego Chamorro de Sotomayor. Lacayo y Chamorro son apellidos que todavía hoy llevan dos de las más conocidas familias de Nicaragua junto con los Argüello.

firme, impaciente y poco dado a componendas con las disposiciones de la Corona, le enemistó con algunos criollos y peninsulares que consiguieron fuera acusado en sus juicios de residencia en relación a ciertos "*excesos*". Aunque finalmente salió indemne de estos procedimientos, la sentencia absolutoria no le llegará sino hasta 1774, dos años después de muerto. Concedió "cartas de villa" a algunas localidades de la Audiencia como la que hoy lleva su apellido en Costa Rica: la villa de Heredia; o la actual capital de Honduras, Tegucigalpa, que pasó de ser un *Real de Minas* a llevar el título de "*Villa Real de Tegucigalpa de Heredia*". Todavía se conservan numerosas obras públicas que acometió en sus diversos mandatos, fundamentalmente en localidades de la gobernación de Nicaragua y Honduras, pero también en Guatemala, que solían llevar placas conmemorativas en las que figuraba nombre del monarca y el suyo propio[6]. Al llegar la guerra con Inglaterra, el capitán general dedicó sus mayores esfuerzos a poner el Reino en estado de poder defenderse por sí mismo, multiplicando su actividad en todos los órdenes.

Especialmente importante para la historia de la platería de Guatemala resulta el haberse reemprendido bajo su mandato el arduo y tanto tiempo estancado expediente de los quintos de las alhajas de plata y oro de las iglesias y conventos del Reino. Durante su gobierno, se multiplicaron tanto las cantidades percibidas por el derecho del Quinto Real como el número de obras de platería marcadas, aunque no sin seria resistencia por parte de la Iglesia y de muchos particulares. En general, las respuestas a los requerimientos del Superior Gobierno, aparentemente bien dispuestas pero en general circunspectas y remisas, de obispos, abadesas y priores, buscan dilatar el procedimiento -lo que lograron hasta 1779, año en el que los capitanes generales Martín de Mayorga y Matías de Gálvez, fuertemente apoyados por el ministro de Indias José de Gálvez, hermano del segundo, acaban temporalmente con las políticas dubitativas al respecto, basadas en un continuo tejer y destejer de la Corona-. Aunque excepcionales, hubo también reacciones extremas, como la de cierto eclesiástico, al parecer aquejado de un lamentable desorden mental, que llegó a amenazar con la derrota ante Inglaterra por voluntad divina si el rey se atrevía a cobrar el derecho de quinto a las iglesias y conventos del territorio[7]. También se introdujo en esta época como marca de la Real Caja de Santiago de Guatemala el punzón representando al Apóstol Santiago a caballo sobre volcanes, imagen procedente del escudo de la ciudad.

Por alguna razón, quizás impresionado por la súbita muerte de quien iba a ser su sucesor en el cargo, el capitán general otorgó testamento cerrado el 11 de julio de 1764, pero todavía permaneció en Guatemala durante siete años tras su cese en la presidencia. Esta actuación fue poco habitual entre los gobernantes virreinales y no pudo deberse a su juicio de residencia, para cuyo seguimiento había entregado poderes y afianzado con 100.000 pesos su resultado. Probablemente, el mayor enigma

6 Existen numerosas referencias históricas a estas inscripciones, sin embargo la generalizada incuria y las guerras de finales del siglo XX en Nicaragua y El Salvador parecen haber resultado catastróficas para su conservación.

7 AGCA. A3 L.8 E.127.

de su biografía es la razón por la cual, tras el definitivo cese en su cargo en diciembre de 1765, permaneció en Guatemala hasta su muerte, acaecida entre los días 18 y 19 de marzo de 1772. Don Alonso no cambió su testamento, del que pudimos encontrar una copia simple en el Archivo General de Centroamérica que transcribimos aquí íntegramente[8]:

> (Folio 1) "*Copia simple del testamento inscriptis del Sr. D. Alonso de Heredia abierto el día diez y nuebe de marzo de 1772.*
> *En el nombre de Dios todopoderoso, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres personas distintas y un solo Dios verdadero en que creo, y en la Pura Concepción de María Santísima, Señora Mía, y en todo lo que manda nuestra Santa Madre Yglesia Apostólica Romana, digo:*
> *Que no habiendo cosa más cierta que la muerte ni más incierta que la vida, por si me llamase Dios Nuestro Señor de esta a la otra vida sin poder hacer otro testamento, quiero, y es mi voluntad, si fuese hallándome en esta capital, que mi cuerpo sea sepultado en la Capilla Mayor de Nuestra Señora de* (las) *Mercedes, a la que dexo 400 pesos, después de haberse pagado el funeral, a fin que se haga para el adorno de la Yglesia un túmulo muy adornado de estuco, y con su lápida que sirva a hazer a la memoria mi veneración que tuve siempre a esta Señora.*
> *Declaro que en España tuve dos hijos con Dª. María Ygnacia Moreno, el uno llamado Antonio y una niña llamada Mariana. Y haviendo tenido noticia de haver fallecido el niño Antonio, nombro y declaro por mi heredera a la dicha Dª. Mariana, quien habiendo casado con el barón de Wersag, capitán de Cavallos y cavallero de las Ylustres casas de Flandes, la que hallándose con barios hijos, varones y hembras, según tengo noticias, instituyo a estos por mis nietos y herederos forzosos*[9]*. Declaro que quise casar en secreto muchos años haze con la dicha Dª. María Ygnacia Moreno, pero no pude executarlo por no haver dispensación en nuestro favor.*
> *Ytem: dexo a todos mis negros y negras por libres*[10]*. Declaro por mis al-*

8 AGCA. A1.20 L.1042 E.9535. Documento inédito, esencial para el conocimiento de la biografía del capitán general. Últimas voluntades firmadas en 11 de julio de 1764 por D. Alonso Fernández de Heredia. En la trascripción he respetado generalmente la ortografía original salvo que perjudicara la comprensión del texto, limitándome a poner tildes (casi todas) y algunos signos de puntuación; también he resuelto numerosas abreviaturas. La foliación, de la que el documento original carece, y las negrillas son mías.

9 El nombre de la hija de don Alonso y madre del héroe de 1809 parece haber sufrido numerosas trabucaciones. He aquí el auténtico: Mariana Fernández de Heredia y Moreno.

10 AGCA. A2.2 L.149 E.2776. Bajo esta clasificación se encuentran los autos del proceso iniciado en agosto de 1767 por el robo de una docena de platos de plata pertenecientes al mariscal de campo. El autor convicto y confeso fue uno de estos "*negros*" llamado Joseph Antonio, de unos dieciocho años de edad, que fue juzgado en el mismo año junto a sus cómplices, un tal Pablo Siliezar o Ciliezar, mulato, esclavo a su vez del canónigo don Miguel de Aragón, y otros individuos, entre los que se encontraba, encausado por receptación, un oficial de platero llamado Antonio de Molina, "*mulato libre*" que trabajaba en la "*calle de Josepha Barba*", quien quedaría posteriormente libre de cargos.

bazeas a D. Phelipe Rubio y Morales[11]*; a D. Franzisco Requena, mi secretario, a D. Pedro Bautista Ducós y a D. Domingo Monicot*[12]*, estos tres últimos para que se les entregue los* ***ocho baúles de plata labrada*** *y el caudal que se hallare existente y no se hubiere pasado en libranza a Vera-Cruz, y lo puedan conducir a mi casa,* ***en la que binculo dicha bajilla,*** (más) ***quatro arañas, y doze cornucopias para el adorno de dicha casa****, como todo mi caudal, que mando también se bincule y deposite en el Archibo del Santo Sepulcro de Calatayud, y de allí no se pueda sacar cantidad sino para* (folio 1v) *comprar fincas y aumentar el Mayorazgo, y esto que sea en España absolutamente, y no en país alguno extranjero.*
Ytem: declaro, y es mi voluntad, que se tome de mi caudal lo suficiente a poner la obrería como está la limosnería (sic)*, y no se mantenga en una capellanía, perdiendo la casa el poder dar dos prebendas con adornos de canónigos.*
Ytem: es mi voluntad se haga un retablo de San Christóbal en el trascoro de San Pedro, y otro en el combento de las madres capuchinas de esta ciudad. Entre mis alajas de oro y diamantes, que también es mi voluntad no se venda nada, se hallará una perla con una corona de diamantes. Ésta, luego que llegó a mis manos, la dediqué para corona de Nuestra Señora de la Peña, la que darán luego mis albazeas para que se coloque. Fecho todo y entregado a mis albazeas, mi caudal, bajilla y alaxas de oro y diamantes; y habiendo vendido echo almoneda de todo lo demás, menos de los muebles que tienen sus cajones, para por el Golfo, en los Rexistros[13]*, se conduzcan a*

11 **Felipe Rubio y Morales** (+1795). Importante personaje en la Guatemala del siglo XVIII, madrileño, llegado a Guatemala en 1742 con el cargo de secretario del capitán general don Tomás de Ribera y Santa Cruz, permaneció en la capital tras la marcha de aquél. Ocupó el cargo de tesorero de la Real Hacienda y después el de gobernador de Soconusco (1749-1751). Su hermano alcanzó el grado de teniente general. Pese a todo, el cargo que le otorgaría mayor fortuna y relevancia social fue el de mayordomo (administrador laico) de los bienes de la Iglesia. Vivió la inusual cifra para la época de 88 años. En un momento dado (1774) Felipe Rubio parece haber tenido fuertes disensiones con la heredera, Mariana Fernández de Heredia, y su marido y representante, el barón de Warsage. Aquellos se quejaban, sin demasiada razón como veremos, del retraso en el envío a España de los bienes que componían la herencia y llegaron a acusar al albacea de utilizar el efectivo en provecho propio. El atónito escribano da fe de que el albacea, en medio de las ruinas de Guatemala, le había mostrado un arca conteniendo "como 50.000 pesos en monedas de plata y oro" en demostración de que no necesitaba del dinero de don Alonso. Sin embargo, finalmente, tras entregar los objetos y los alrededor de 9.000 pesos en que por diversas causas el albaceazgo resulto alcanzado, las cuentas de Rubio fueron aceptadas.

12 **Ducós y Monicot**, criados franceses del capitán general. El primero hizo testamento en el nuevo asentamiento de la Ermita el 24 de junio de 1774 ante el escribano Miguel González. En Guatemala tuvo un hijo con Manuela de Aragón, ambos, madre e hijo, vivían en 1779 en la capital. Monicot había firmado escritura de últimas voluntades en 4 de febrero de 1766 ante el mismo escribano, pero seguía vivo en 1774, declara ser natural del "*Valle Daura en el Reino de Francia*" (sic, quizás sea el Vallée de la Dore, comarca al este de Clermont-Ferrand). El secretario **Francisco Requena**, sin embargo, no aparece en los trámites realizados en el juzgado de bienes de difuntos entre 1772 y 1776.

13 Los "*registros*" eran los documentos oficiales en los que venía reflejada toda mercancía que fuere transportada en los navíos del rey o de particulares por cuenta y riesgo de sus propietarios. Por

España como los que están en Campeche y Veracruz.
Se espera a que benga mi Residencia, a la que responderán mis referidos albazeas satisfaciendo a todos los que yo pueda en mi mando haver causado algún perjuicio.
Declaro que tengo en mis baúles y armario como cien mil pesos, como consta por las listas que, con distinzión, explican el valor y las cantidades que se iban introduciendo. Pero no puedo menos de advertir que entre los dichos 100.000 pesos, hay 16.000 pesos que me entregó D. Phelipe Rubio, que cobró de D. Julio Agerdon de caudal mío de España, y hay otros 8.000 pesos que me pagó aquí Ugalde por otros tantos que le hize entregar en Vera-cruz; que hacen las dos partidas 24.000 pesos, que con otras partidas que he dado en Vera-cruz y me han pagado aquí (y) *subirán como siete u ocho mil pesos, hacen 32.000 pesos, que se deberán rebajar de los 100.000 por ser de mi caudal habido en otra parte. Esto lo expreso para que se bea que la Presidencia* (de la Audiencia de Guatemala) *sólo me ha producido 68.000 pesos*[14].
Ytem: Es mi voluntad que los siete mil pesos que tiene don Pedro Ducós sean conduzidos de mi cuenta. Concluido todo, mis tres albazeas, Requena, Ducós y Monicot, tomarán sus medidas para ir con mi bajilla y caudal a Vera-Cruz, (folio 2) *bajo la dirección de D. Phelipe Rubio y D. Melchor Ugalde, y en llegado allí del mismo modo se dirijirán por las Casas de Moreno y Cocio, con quienes Requena ajustará y liquidará el caudal que obiere efectivo y los efectos existentes en México. Lo que echo, se conduzirá en los navíos del Rey dirijido a D. Lorenzo Careu, con quien practicando lo mismo y concluido, pasarán a depositar personalmente mi bajilla y caudal que llevara y entregado todo con la conformidad requerida, mando que a D. Pedro Ducós para irse a su casa se le den 2.000 pesos, además de los dos que le debo de mil pesos que me dio para emplear en tintas y produjeron otros mil. A D. Domingo Monicot se le dén quatrocientos pesos, y a D. Franzisco Requena dos mil para que solizite un empleo. Ésta es mi voluntad y última disposición y por si no pudiere hazer otra, le doy a ésta toda la fuerza nezesaria.* ***Guathemala, y julio onze de mil setezientos sesenta y quatro****. D. Alonso Fernández de Heredia*".

Con gran retraso, puesto que en mayo de 1774 todavía permanecían en la derruida Guatemala, los baúles mencionados, con su carga de "*oro, plata y preciosidades*" comprobada una y otra vez, salieron para Cádiz desde el puerto de Santo Tomás de

extensión, el término se aplicaba a toda la carga del buque e incluso al mismo navío.

14 La cantidad de efectivo que llegó a Cádiz alcanzó los "*setenta y tres mil cuatrocientos treinta y ocho pesos de a quinze reales y veinte y ocho maravedís de vellón*" (equivalentes a pesos de a 8 reales de plata). Aunque se deban restar los gastos del trasporte a España (que podían ser elevados pero difícilmente superaban en conjunto el 3%), unidos al pago de mandas y legados, la diferencia con lo contabilizado en el testamento parece excesivamente abultada (la reducción supera el 25% respecto a lo contabilizado en el testamento).

Castilla a bordo de la fragata *Santa Gertrudis.* Su contenido, conocido por la copia del inventario original guatemalteco conservada en el Archivo General de Indias, llegó prácticamente integro en lo que a platería se refiere[15]; no así el rico mobiliario que completaba el inventario de bienes muebles, destruido casi por completo durante el terremoto del día de Santa Marta de 1773. El conjunto había estado formado por lujosos muebles "enconchados", revestidos de carey y nácar, o realizados en caoba. Éstos últimos probablemente fabricados en Cuba o en Nueva España, aunque de una mesa cuadrada para jugar se especifica que es inglesa. Buena parte de las cómodas, escritorios y papeleras llevaban herrajes de plata.

El primer inventario post mortem se realizó durante los días 2 y 4 de mayo de 1772, sobre la base de otro anterior[16]. La platería figura inventariada bajo tres epígrafes: oro, alhajas y plata labrada, ocupando los folios numerados desde el 48 hasta el 62 (partidas 1-146) en el legajo del Archivo General de Indias. El documento presenta un conjunto de platería de enorme magnitud, complejidad y riqueza, cuyo valor estimado, 32.669 pesos 2 reales, prácticamente decuplica el de los mayores conocidos en Guatemala[17].

El oro es utilizado para varias piezas de servicio de mesa, entre las que figura un sorprendente convoy para aceiteras y vinagreras que lleva dos saleros incorporados y dos mecheros con sus arandelas unidos al cuerpo o base de la pieza mediante "*arbotantes*" (brazos)[18]; otros dos saleros sueltos en forma de concha; dos mancerinas grandes con "*jaguales*" (brocales) separables "*para que puedan servir de salvilla*"; dos cucharones grandes y, por último, doce cubiertos completos[19]. El peso del conjunto es de 1.788 castellanos equivalentes a 8.225 g.

En el inventario no se especifica si las piezas estaban marcadas; sin embargo, la afortunada pervivencia de varios albaranes y facturas emitidas por el platero José de Montalbán nos facilita pensar que en su mayoría lo estaban, al menos en lo que a oro y plata labrada se refiere[20]. También cabe suponer que estos epígrafes se componían mayoritariamente de objetos labrados en Santiago de Guatemala, sin embargo los hubo de otras procedencias:

---

15 AGI. Contratación, 5671, N.8. Sección de bienes de difuntos.

16 La fecha del documento está incompleta, faltando el año. Sin embargo los muebles están enteros y no se menciona destrucción alguna, como sucederá en las numerosas revisiones del inventario realizadas entre 1774 y 1776.

17 Alrededor de 34.000 pesos, valor tasado inicialmente, luego ligeramente reducido por pérdidas y ventas, del inventario propiedad de la testamentaría del difunto capitán general, contra los 3.340 pesos en los que se apreció la platería y alhajas de Juan Bautista Irisarri (1806), y los poco menos de 5.000 de la plata propiedad de Gregorio de Castriciones (1813).

18 Hacia 1990, en el comercio anticuario londinense apareció un objeto tipológicamente muy cercano al de este inventario. Estaba labrado en plata y llevaba las primeras marcas de ciudad y Quinto Real utilizadas en la Nueva Guatemala, lo que sitúa su creación entre 1780 y 1793. Recientemente, apareció en el comercio madrileño otra pieza conceptualmente similar, probable copia de la anterior, pero de factura moderna y marcas falsas.

19 Tenemos los recibos firmados por Montalbán de todas las piezas de mesa de oro, exceptuando seis de los cubiertos.

20 AGCA. A1.15 L.4195 E.33297.

> "*Memoria de la plata labrada que tenemos en nuestro poder y que nos dieron para serbirnos de ella y que pertenece a los bienes del difunto nuestro señor amo don Alonso Fernández de Heredia y es como sigue:*
> *Primeramente doze platillos* ***de moda vieja con la marca "Rozel"*** (sic, todas las comillas y tambien las negrillas son mías)..*12*
> *Ytem. Quatro platoncillos o flamenquillas* ***de moda nueva. No tienen marca, solo el quinto***..*4*
> *Ytem. Seis cubiertos, cuchara y tenedor, con la marca "Rozel"*...................*6*
> *Ytem. Quatro cuchillos con la marca "Rozel". Quintado*........................*4*
> *Y para que conste lo firmé a veinte y tres de nobiembre de mil setecientos setenta y tres años.*
> *Pedro Ducós.*
> *Que pesaron treinta y nueve marcos seis onzas y media sin las ojas de cuchillo que se desatacaron*"[21].

Una cuarta parte de la plata y la mitad del oro inventariados fueron obra documentada del mismo platero que posteriormente será encargado de la confección del inventario *post mortem*: el hidalgo habanero don José Alberto de Montalbán.

Los encargos documentados que el maestro recibió del capitán general habían comenzado en junio de 1762 y parecen haber continuado al menos hasta 1766.

De muchas tipologías de piezas de mesa reflejadas en el inventario no conocemos ejemplares supervivientes; entre ellas figuran no pocas de origen francés, mientras que otras proceden de la más acendrada y castiza tradición española. Al mismo tiempo, junto a modelos de origen europeo, se presentan otros característicos de la producción barroca guatemalteca durante el tercio central del siglo XVIII. Entre las primeras aparecen relacionados candelabros de tres brazos, llamados "*arbotantes*"; "*surtouts de table*" (centros de mesa) a los que el escribano denomina "*sultues*", o en otras ocasiones "*ramilletes*", de fantásticas formas y variadas composiciones que recuerdan los trenes de mesa españoles del siglo XVII:

> "*Ytem los cuatro sultues de la partida sesenta y nueve, a saber el del número primero compuesto de su salvilla como se dice en el inventario*[22]*, la cual sirve de basa puesta sobre ocho pies, y en medio de los huecos piezas y*

21 Ibídem nota 15, f. 92. Recibo entregado junto con las piezas mencionadas, añadidas en La Ermita a las enviadas a España. No existe el apellido "Rozel" (ni tampoco otro parecido) entre los plateros de Guatemala, quienes, por lo demás, durante la primera mitad del siglo no marcaron sus obras. Los platos de "*moda vieja*" son los de planta circular y borde reforzado con moldura utilizados en toda América hasta 1750-1760. Los platones de los que se dice que solo llevaban marca de quinto son muy probablemente parte de los fabricados por Montalbán en 1763-1764. Estos platos de "*moda nueva*", hoy conocidos como "de contornos", aparecieron en Guatemala hacia 1750 o poco más tarde. Indiciariamente, ya hace varios años, J. M. Cruz Valdovinos me proporcionó la noticia de la presencia en la Ciudad de México a mediados de siglo de un platero leridano llamado Antonio Roserol, examinado en Madrid en 1730, del que hoy conozco dos obras, un jarro de pico en la colección Cavero de Madrid y un cáliz en la catedral de Jaén, marcadas ROSe/ROL.

22 El escribano se refiere al inventario original, hoy desaparecido, realizado en vida de D. Alonso.

moldurón, que todo se halla unido por los correspondientes tornillos. Pesa setenta y un marcos y dos onzas (16,4 kg) *con todos sus adornos, que se componen, en primer lugar su pirámide de en medio dividida en siete piezas, de las cuales la última es una piña con su alcachofa de cuya pirámide penden doce arbotantes labrados y calados, los del último cuerpo con sus tapas* (el escribano quiso probablemente decir que de cada arbotante pendías doce tazas o cestas labradas y caladas al modo de las "épergnes" inglesas[23]). *En medio de los huecos que forman se colocan doce ramos, figuradas en ellos sus correspondientes hojas y flores, y para ponerse en los cuatro lados de la salvilla, que como se ha dicho sirve de basa, acompañan dos salseras grandes labradas y otras dos piezas que sirven para salero y azucarero, advirtiéndose que las dos dichas piezas tienen la figura de estibar una sobre tres pies y la otra sobre uno ochavado con sus correspondientes tapas caladas* (…)".

Completan el conjunto varias docenas de platos, platones, bernegales, copas, tazas, teteras, azafates con asas y sin ellas de las más diversas geometrías: cuadradas, ovaladas, o redondas; gigantescas cafeteras "*como de una vara de alto*" (en Guatemala unos 85 cm) para el servicio del té o del café, provistas de mecheros o calentadores asentados sobre trébedes de plata, y con uno o varios grifos para permitir el paso del líquido. Estos objetos son más conocidos hoy como cisternas, fuentes de agua caliente o incluso "*samovares*", de los que la pareja de mayores dimensiones presente en el inventario alcanza un peso conjunto superior a los cien marcos (23 kg). Reciben la denominación de "*terrinas*", los seis objetos que quizás fueran soperas, ollas o escudillas, con figuras de diferentes animales sobre cada tapa como remate[24]. Las chocolateras panzudas con asa horizontal y agitador vertical se denominan "*batidores*" y suelen alcanzar entre dos y tres marcos de peso.

Es sobresaliente la importancia que adquieren dentro del conjunto las piezas para servicio de luz, entre las que figuran candelabros de tres brazos, diversos tipos de candeleros y dos grandes arañas de bolas "a la flamenca". También es destacable la cantidad y variedad de piezas de servicio de mesa y despacho: espejos, tinteros y salvaderas sueltas, cornucopias, o escribanías que incorporan mecheros unidos a la tabla mediante "*arbotantes*".

---

23 Centros de mesa. El conjunto de estos importantes objetos de fantasía, en los que se reúnen servicios de mesa, de luz, servicio y puramente ornamentales, aparece denominado en algunos inventarios españoles de fínales del siglo XVIII como "*tren de mesa*" y en este documento también "*ramilletes*". En Guatemala no conocemos otros ejemplares existentes o siquiera documentados.

24 El inventario proporciona un peso de aproximadamente 1.550 g para cada una de estas "*terrinas*", lo que puede parecer insuficiente para una sopera dieciochesca y más cercano al de una escudilla grande con tapa o al de una olla al modo hispánico, como alguna marcada en Santiago de Guatemala que conocemos. Tampoco se menciona la existencia de "*almas*" o recipientes interiores. Estas obras debieron ser muy especiales: el siglo XVIII solamente en el Perú conocemos raras soperas u otras obras con tapa que lleven como remate figuras de bulto representando animales.

Entre las múltiples singularidades de este inventario resaltan también las ausencias. Llama la atención, por ejemplo, la inexistencia de relojes entre las alhajas personales, aunque sí se presenta un mueble de caoba "*para colgar relojes*". Así mismo, extraña la falta de platería ecuestre, habitual, diríamos casi omnipresente, en los inventarios masculinos (y en la mayoría de los femeninos), tanto guatemaltecos como del resto del continente durante los más de 300 años de presencia española[25].

Las joyas y alhajas de uso personal descritas son variadas y numerosas. Se componen de un número importante de botones (se enumeran varios centenares, pequeños y grandes), hebillas de calzado o de corbatín; bastones de caña o de carey con puño de oro, uno de ellos con escudo de armas grabado, al igual que una de las cuatro cajas de rapé, tres de oro y una de tumbaga[26], asentadas en el documento. Mención aparte merecen joyas como la gran perla con una corona de oro y diamantes que el capitán general destina para el ornato de la Virgen de la Peña de Calatayud, o la paloma engarzada en oro formada por una perla de gran tamaño, esmeraldas y diamantes.

Desgraciadamente, la totalidad de las piezas contenidas en el inventario parece haber desaparecido. Sin embargo, conocemos objetos labrados por los mismos años entre los que figuran una pareja de azafates, una fuente de agua caliente, teteras, chocolateras o arañas, que nos permiten conjeturar lo que pudieron ser algunos objetos de la misma tipología, propiedad del noble aragonés[27].

D. José Alberto de Montalbán

Maestro platero examinado. Natural de la Habana, de padres españoles peninsulares e hidalgo con ejecutoria de nobleza. Montalbán está documentado en la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala durante los casi 20 años que trascurren entre los meses de agosto de 1758 y 1777. Tras la destrucción de la capital en 1772, parece que no llegó a trasladarse al nuevo asentamiento.

No me cabe duda de que Montalbán fue de condición noble y que debió presentar ejecutoria de hidalguía: el cubano es uno de los pocos plateros de Guatemala que recibe regularmente de la Administración (oidores y oficiales reales incluidos) tratamiento de respeto, incluso antes de alcanzar la maestría[28]. No he hallado huellas sobre un posible matrimonio durante su estancia en Guatemala. El prestigiado (a la vez que problemático) platero José María Montalbán, nacido hacia 1767 y residente

25 Especialmente las espuelas. Los inventarios peninsulares suelen ser mucho más parcos que los americanos en la aparición de otras tipologías de plata labrada para la equitación, como estribos, rebenques, pretales o cabezadas.

26 Tumbaga: Oro de baja ley (habitualmente entre 9 y 14 Q) y de color rosado, que suele ser utilizado en joyería combinado con oro de ley correcta (20 ó 22 Q).

27 En el catálogo de la exposición *El país del Quetzal. Guatemala maya e hispana*, celebrada en 2002 en Madrid, con estudio de C. Esteras Martín (nº 289, p. 435), se presenta una obra que, aunque de menores dimensiones, debió ser muy cercana a las "*cafeteras*" de D. Alonso.

28 En el tercio central del siglo sólo conozco dos plateros residentes en Guatemala con derecho reconocido regularmente a este tratamiento: el ensayador don Diego Gameros y el propio Montalbán.

en la Nueva Guatemala en 1808, fue probablemente hijo (¿natural?) del maestro[29].

Todo lo sabido induce a pensar que Montalbán debió aprender en La Habana. Entre 1760 y 1774, estuvo siempre en la cumbre de su oficio en la capital del Reino de Guatemala. Los LQ (Libros de Quintos y Remaches) en los que aparece incluido lo señalan como el platero que durante dos décadas presenta mayor cantidad de metal en la Real Caja, tanto en bruto para su remache como ya labrado para su control y quintado.



LÁMINA 1. *JOSÉ DE MONTALBÁN (a). Azafate ochavado con el baño de Diana. Santiago de Guatemala, 1760-1770. Plata parcialmente dorada. Colección AC Madrid.*

No se conoce punzón personal que se le pueda atribuir, hasta la fecha toda su obra permanece anónima. Sin embargo, creo que la documentación permitiría atribuir tentativamente a Montalbán el labrado de varias obras hoy existentes. Si no estoy equivocado, la sofisticación de la traza y la extraordinaria complejidad técnica de las obras que emprendió para el capitán general de Guatemala configuran una personalidad artística claramente individualizable. Su estilo sería un comedido y

29 AGCA. A1.15 L.4436 E.36970.

elegante rococó inicial, todavía con muchos recuerdos del barroco clasicista (estilo conocido como Regencia), en el que domina la simetría y la línea mixta sobre la curva. Entre estas obras figuran la cafetera mencionada en la nota 27; y tres obras que damos a conocer aquí: la pareja de azafates inéditos labrados en plata parcialmente dorada de la antigua colección AC (láms. 1 y 2) y una bacía de la colección Hernández-Mora relevada y grabada con un ocelote muy similar a las anteriores (lám. 3), todos ellos objetos trabajados entre 1760 y 1770 como atestigua su marcaje.



LÁMINA 2. *JOSÉ DE MONTALBÁN (a). Azafate ochavado con la muerte de Acteón. Santiago de Guatemala, 1760-1770. Plata parcialmente dorada. Colección AC Madrid.*

En una anotación de cargo y data presente entre los documentos redactados en 1784 para la testamentaría D. Fernando Sobral, capitán de infantería miliciana y comerciante, puede leerse: "*Ítem. Don Joseph de Montalvan y don Pedro de Castro, por su vale de* ***diez y seis de agosto de sinquenta y ocho****, consta deverle al dicho Don Fernando doscientos y sincuenta pesos, que les dio para* (ilegible) ***de una tienda de platería*** *obligandose a pagarlos luego que fuessen demandados por ellos*"[30].

30 AGCA. A1.20 L.908. Protocolo del escribano real Sebastián González. Nótese que, si no se



LÁMINA 3. *JOSÉ DE MONTALBÁN (a). Bacía de doble escotadura grabada en su fondo con un ocelote. Sin marcas de origen pero Santiago de Guatemala, hacia 1760-1770. Trasformada en fuente en Logroño a mediados del siglo XIX. Colección Hernández-Mora. Madrid.*

A finales de 1759, siendo ya vecino de la capital, "*Joseph Montalván, natural de la Havana maestro de platería en esta ciudad*", solicita ser examinado apelando explícitamente, cosa hasta entonces nunca vista, a la "*Ordenanza Tercera del Superior Gobierno*" para el funcionamiento del gremio de plateros y batihojas de Guatemala[31]. Esta apelación, y el ser Montalbán forastero, provocan una inmediata y puntillosa reacción de la habitualmente somnolienta burocracia local. Como primera providencia, el presidente don Alonso de Arcos y Moreno nombra al licenciado García de Zeraín[32], abogado de la Real Audiencia, como encargado de practicar las diligencias oportunas. Como era previsible, tras el súbito despertar administrativo el expediente se complica horrorosamente. En primer lugar, después de la emisión de diversas disposiciones y decretos, y de incorporar al expediente testimonio del

trata de un error, la deuda seguiría viva veintiséis años después del préstamo, cuando han transcurrido siete años desde la última noticia conocida sobre el maestro platero don José de Montalbán en Guatemala, fechada en primero de agosto de 1777. El Pedro de Castro que menciona el documento, no podría ser Pedro de Castro Iriondo, hijo del platero Pedro de Castro y de su segunda mujer, Feliciana Iriondo, fallecido joven en 1754.

31 AGCA. A1.16 L.148 E.2814. Nótese que Montalbán dice ser maestro de platero en Guatemala, lo que significa trabajar por cuenta propia antes de tener licencia para hacerlo.

32 **García de Zeraín**, abogado y relator, una suerte de funcionario judicial que en los tribunales superiores, como es la Audiencia, hace relación de los hechos que se juzgan, alguno de sus cometidos pudieran acercarse a los de un juez instructor actual.

contenido de la disposición legal conocida como "Tercera Ordenanza" se procede a confirmar la calidad del solicitante. Para ello se requiere declaración jurada de dos testigos que éste presenta, ambos religiosos: el agustino fray Juan Pita, y fray Manuel Guzmán, perteneciente a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios. Ambos frailes declaran haber conocido a los padres del solicitante, (el segundo afirma incluso ser de "*una misma tierra*") y que estos eran unánimemente tenidos por cristianos viejos e hidalgos, sin haberse oído cosa en contrario, además, como prueba mayor, el solicitante tenía hermanos religiosos.

Finalmente, el examen se celebró a 20 de diciembre "*entre nueve y diez* (…) *en las casas y tiendas donde trabaja D. Diego Gameros, ensayador de las Reales Cajas desta Corte y maestro del oficio de platero*", en presencia del mismo y de los diputados del gremio, Blas de Ávila y Juan de Eguizábal, quienes lo encuentran inteligente y apto para el ejercicio de la profesión. En 23 de febrero de 1760, tras diversos trámites, habiendo afianzado los quintos y satisfecho los derechos de examen, así como "*la media annata*", Montalbán recibe la licencia de apertura de tienda pública de platería en Santiago de Guatemala. Poco después, en este mismo año toma en arriendo una casa y tienda "*para su propio uso*" a los hermanos Miguel y Damiana de Iturbide[33].

Se conservan en el AGCA varios recibos del propio Montalbán fechados entre 1762 y 1766, todos firmados y alguno completamente autógrafo. En ellos se da cuenta de las cantidades de oro y plata libradas así como de las sumas de dinero pagadas por don Alonso Fernández de Heredia, para la ejecución de obras de oro y plata destinadas a su uso personal[34]. Los encargos documentados por estos albaranes y recibos fueron de extraordinaria importancia, superando los 550 marcos (unos 125 kg) de plata labrada y 19 marcos 2 onzas 7 ochavas de oro (alrededor de 4.450 g):

> "*Razón del oro que he recivido del M.Y.S.* (Muy Ilustre Señor) *Dn. Alonso Fernández de Heredia para sus obras:*
> *Primeramente en dos tejos, reciví para los seis cubiertos 11 marcos 4 ochavas 6 tomines de ley de 18 quilates.*
> *Ytem: 2 marcos 2 onzas 4 ochavas 3 tomines, que pesaron un juego de evillas, con 68 castellanos de ley de 16 quilates, y 47 castellanos 6 tomines en que quedaron después de refogados 50 castellanos, que reciví en pelotillas para los primeros cucharones*".

Tras dar testimonio del metal recibido, el platero proporciona la relación de las piezas labradas con dicho oro y posteriormente entregadas a su comitente:

> "*Primeramente entregué en 6 cucharas, 6 tenedores, y 6 cabos de cuchillos 9=5=5* (9 marcos 5 onzas 5 tomines).
> *Ytem: en los dos primeros cucharones que entregué 2=3=5* (2 marcos 3 onzas 5 tomines).

33 AGCA. A1.20 L.887 E.9380, f. 203v. Protocolo del escribano Antonio González.
34 AGCA. A1.15 L.4195 E.33297.

Ytem: en los segundos cucharones entregué 2=3=4 (2 marcos 3 onzas 4 tomines).
Ytem: en la vinagrera y los quatro saleros entregué 4=6=0 (4 marcos 6 onzas).
Ytem: los 8 tomines que entraron en la botonadura que entregué en 19 de Diziembre de 64".

Las hechuras que cobró don José Montalbán por las obras antedichas se elevan a la cantidad total de 395 pesos divididos en las cantidades siguientes:

"*150 pesos por los 6 cubiertos a 25 pesos cada uno.*
80 pesos de la hechura de los quatro cucharones a 20 pesos cada uno.
150 pesos de la hechura de las vinagreras y quatro saleros.
15 pesos de la hechura de la botonadura".

El platero ha necesitado para su trabajo más oro del recibido: en total 1 marco 2 ochavas y 4 tomines cuyo valor es de 121 pesos 6 y 1/2 reales, valorando el metal al precio establecido de 19 reales por castellano.

Entre las obras de plata entregadas por Montalbán en septiembre de 1764 figuran algunas tipológicamente fuera de lo común, por ejemplo: dos "***cafeteras***" con un peso tan insólitamente elevado (8.750 g. entre las dos) que nos hace pensar pudieran tratarse de cisternas o urnas de agua caliente (actualmente conocidas con la denominación rusa de samovar), de teteras sobre trípode y hornillo o, de juegos completos de café y té, a la inglesa, cómo alguno que conocemos; en cualquier caso, estos objetos serían siempre de tamaño desusadamente grande.

"*Cuenta que doy al MYS Presidente Gobernador y Capitán Gral. De este Reyno de la plata que me entregó para las obras que se expresan, y el costo de sus hechuras, es a saber:*
Primeramente doy en data 17 marcos 6 onzas que pesaron **4 platones** *que entregué en 12 de julio de este año.*
Item: doy en data 38 marcos 2 onzas 4/8 que pesaron **dos cafeteras** *en 11 del presente mes y año*".

Por las hechuras de los platones se pagaron los precios habituales de catorce reales/marco de plata, las cafeteras llevaron cuatro pesos (treinta y dos reales) por marco. El precio de las hechuras de los 442 marcos 4 onzas y 7 ochavas (101,8 kg) de plata labrada entregada por Montalbán con anterioridad al 15 de febrero de 1763 alcanza la importante suma de 1.340 pesos y 4 reales[35].

Parece que por alguna razón no explicada, don Alonso Fernández de Heredia devolvió las dos cafeteras mencionadas, que Montalbán parece no tuvo dificultad en

35 Para conocer la totalidad de los honorarios devengados por Montalbán en su relación profesional con Fernández de Heredia, a esta cantidad de 395 pesos han de añadirse los importes de las hechuras de las obras de plata, más el importe de las nuevas obras de oro y plata fabricadas entre 1763 y 1768.

revender, la una en 155 pesos y en 160 pesos la otra. Pese a que pudiera pensarse en un error del escribiente, estos pesos desusadamente elevados se repiten tanto en el recibo individualizado como en un documento de finiquito que parece haber sido un albarán de entregas. En otras palabras, deben ser exactos. Por otra parte, en el inventario *post mortem* de los bienes del militar aragonés aparecen no dos sino cuatro "*cafeteras*", de las que al menos una pareja son de un peso todavía mayor.

> "*Dos cafeteras grandes* **de alto como de una vara cada una***, con su asiento grabado y debajo sus trébedes con el candil correspondiente, la de la letra A con cincuenta y dos marcos cuatro onzas y tres cuartas, y la de la letra X con cincuenta y dos marcos cinco onzas* (12,1 kg)*, con seis piezas inclusive la tapa, cada una a doce pesos marco*"[36].

El 22 de enero de 1768, el maestro platero Pedro Páez Valenzuela presenta una demanda contra Dª Bárbara de Arroyabe y Beteta para obtener el cobro de sus honorarios profesionales por el labrado de una cruz de oro y diamantes. Montalbán actúa como perito nombrado por el tribunal. En la sentencia (favorable al platero), el juez, D. Basilio Villarrasa, sigue al pie de la letra la experta pericia del platero[37].

En el siguiente año de 1769, se interpone ante la "*Justicia ordinaria*" una demanda conjunta extraordinariamente curiosa. Los demandantes, Echeverz y Montalbán, actúan como diputados del gremio de plateros y batihojas contra Carlos de Castro (así mismo maestro de platero) y otros que pudieran parecer obligados, sobre la propiedad del "ángel del gremio o de los plateros". Sustancialmente, se trataba de dilucidar quién resultaba ser el propietario del dicho ángel y, por tanto, corría con la garantía de los extraordinarios gastos que conllevaban los festejos públicos en los que participa el gremio, procedentes de antiguas obligaciones gremiales rehabilitadas por el Ayuntamiento tras largo tiempo en desuso[38].

Según el LQ de 1769-1770[39] y el resumen del de 1771-1772[40], Montalbán fue durante estos cuatro años el platero de Santiago de Guatemala que labra mayor cantidad de plata contra la cuenta de remaches, a buena distancia de los demás maestros. Deberán transcurrir más de diez años, con el gremio asentado ya en la nueva capital, para que Miguel Guerra, José María Argueta o Francisco Álvarez, alcancen cifras similares, que no superiores, de metal trabajado y quintado.

Entre el día 2 (en jornada de mañana y tarde) y la mañana del 4 de mayo de 1772, Montalbán realiza el inventario y valoración de la plata y el oro labrados que habían pertenecido al que fue su gran cliente, el capitán general don Alonso Fernán-

---

36 AGI. Contratación, 5671, N.8, f. 55.

37 AGCA. A1.16 L.4499 E.38252.

38 AGCA. A1 L.2312 E.17143.

39 AGCA. A3.20 L.674 E.12863. En este periodo bianual (1769-1770) quinta Montalván 1.186 marcos de plata (unos 275 kg), cifra comparativamente elevadísima que ningún otro platero del reino parece haber alcanzado nunca.

40 AGCA. A3.21 L.2097 E.31801. En este periodo (1771-1772) la cantidad de plata presentada a quinto por Montalbán es de 996 marcos de plata (algo más de 220 kg.).

dez de Heredia. Éste es, sin duda alguna, el mayor de los conjuntos inventariados de platería doméstica -en su mayor parte guatemalteca- conocidos hasta hoy. Muy probablemente, buena parte de de las espectaculares piezas que reúne esta colección -entre las que se encuentran trenes de mesa, candelabros de tres brazos, cisternas de agua caliente, picheles, terrinas y otras tipologías conocidas únicamente por estos trámites del Juzgado de Bienes de Difuntos-, salieron del obrador de Montalbán[41].

El tremendo periodo cubierto por el LQ de 1773-1774[42], está marcado por el terremoto de 29 de julio de 1773. Esta fecha parece haber supuesto el truncamiento de una de las más brillantes carreras profesionales surgidas en el gremio de plateros de Santiago de Guatemala. Hasta la llegada del agónico día de Santa Marta, don José Alberto de Montalbán era, junto a Manuel Antonio de Ávila, el maestro examinado con mayor éxito profesional en la ciudad. Con posterioridad a la terrible fecha, Montalbán presenta únicamente una anotación de remache firmada de su mano en el 14 de enero de 1774 por el peso de 32 marcos y 5 onzas de plata.

Poco después, entre el 11 y el 20 de mayo, todavía entre las ruinas de la ciudad, es requerida su presencia para la recepción, comprobación y recuento de las obras pertenecientes a la testamentaría de don Alonso Fernández de Heredia "*porque las entendía*". La revisión y entrega se realiza "*en el rancho de la habitación de D. Felipe Rubio y Morales, que está en el patio de la iglesia de Santo Domingo*"[43]. El albacea exhibe 14 cajones conteniendo el oro y plata labrados y los muebles sobrevivientes al desastre, junto a los fragmentos de muchos otros destruidos. Los receptores encuentran la totalidad de oro labrado y alhajas inventariadas en 1772. De la plata labrada faltan algunas piezas poco importantes de cuyo valor se hace cargo al albacea. Finalmente, a principios de junio, ya en La Ermita, son entregadas todas las obras, que han llegado acompañadas por Montalbán, incluyendo los 2.087 marcos 6 onzas y 2 cuartas (más de 480 kg) de plata labrada, a don Juan Manrique, maestre de la fragata "*Santa Gertrudis*", para su traslado a España. Por este trabajo el platero recibió un adelanto de 25 pesos como dietas de desplazamiento, más la tasación de su trabajo que realizó el juez de bienes de difuntos, "(…) *Al maestro Montalbán, que se le concedieran de diez días de ocupación, con los que ha de gastar en la hida, estada y buelta, pendiente de lo que tasare por el Sr. Juez, se contempla debérsele dar a buena cuenta veinte y cinco pesos*"[44].

Esta fecha marca el final de la actividad documentada de Montalbán como platero. No se le menciona en las gestiones de la Audiencia, realizadas a partir de agosto de 1774, encaminadas al control de los derechos de Quinto. Tampoco en las emprendidas entre 1776 y 1779 con la finalidad de presionar al gremio para que se

41 Ibídem nota 36.

42 AGCA. A3.21 L.677 E.12889.

43 Como muestra de los efectos del terremoto de Santa Marta, casi dos años después del desastre uno de los hombres más ricos de Guatemala vivía en una construcción provisional (rancho), probablemente hecha de barro y cubierta de paja, en lo que había sido atrio de la Iglesia y convento de Santo Domingo, que hoy sabemos habían resultado completamente arrasados.

44 Ibídem nota 36, f. 82. Finalmente los honorarios por el traslado a La Ermita presentados a 4 de junio alcanzaron los 39 pesos.

trasladara definitivamente a la Nueva Guatemala[45].

En primero de agosto de 1777, todavía en la ciudad ya conocida como Antigua Guatemala, Montalbán otorga poder general, judicial y extrajudicial, a don Manuel Toscano y a don Joseph de Castro. Este otorgamiento es la última noticia que he podido hallar con el maestro todavía en vida[46].

45 AGCA. A1 L.8 E.193.

46 AGCA. A1.20 L.482 E.8885, f. 461v. Protocolo del escribano Pedro Alvarado de Guzmán.

Joyas y aderezos para adornar los cabellos de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela

MARÍA ALBADALEJO MARTÍNEZ
Doctora en Historia del Arte

"*Es la cabeza coronamiento digno de la portentosa y complicada obra del cuerpo humano. Puso en ella el Supremo Artífice todos los primores y atractivos que en su inteligencia atesoraba; hizola reflejo de nuestras sensaciones, espejo, por decirlo así de nuestra alma*"[1].

El peinado y sus adornos son y han sido muy importantes en el mundo de la mujer. En el siglo XVI, además de su función práctica, ayudaban a embellecer y completar la significación de la indumentaria, indicando el estatus de la dama y su estado civil.

A través de los retratos y de diversos manuscritos de los Archivos Generales de Palacio y Simancas, se ha hallado que las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela lucieron adornos para el cabello y para los accesorios que lo ornamentaban con joyas de gran valor. Para las infantas todos los aspectos que construían su apariencia eran fundamentales, siendo el peinado y su manera de ataviar sus cabellos, los elementos más relevantes para mostrar una imagen solemne, manifestación del poder absoluto.

1 F. BARADO, *Historia del peinado*. Valladolid, 2009, p. 7.

En el presente trabajo se procede a analizar estas piezas, cuya nobleza de materiales y riqueza hacen que deban ser consideradas joyas de una gran singularidad y estima[2].

Joyas para vestir el peinado y los complementos del cabello de las hijas del rey

La joya entendida como "un objeto hermoso, bien dispuesto, digno de la estimación o el cariño, que sirve para engalanar y que destaca por la riqueza de sus materiales"[3], ha sido a lo largo de la historia un accesorio esencial, signo de prestigio, de posición social y un adorno primordial para la apariencia. En el último cuarto del siglo XVI fue un ornamento imprescindible para la Infanta de España. No sólo contribuía a elevar su belleza y elegancia, también constituía una prueba del poder regio y económico de la monarquía hispánica, de su rango y de su vinculación a esta empresa[4]. Las joyas reales engalanaban y ponían el toque final a su indumentaria y

---

2 Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación *Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08)*, financiado por el Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2013-14.

3 RAE., *Diccionario de Autoridades*. Edición Facsímil. Madrid, 1990. Según la definición de 1734.

4 En relación a este estudio es importante señalar aquellas obras que han contribuido notablemente al desarrollo del conocimiento de la historia de la joyería cortesana en España. A modo de ejemplo, véanse los siguientes trabajos: A. PÉREZ DE TUDELA, "La imagen y el mecenazgo artístico de la reina Anna de Austria (1549-1580)", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M.P. MARÇAL LOURENÇO (coors), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX). Arte, música, espiritualidad y literatura*. Madrid, 2008, III, pp. 1563-1615; "Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia", en *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección*. Barcelona, 2009, pp. 33-48; "La plata y algunas joyas de la Infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 543-572; "Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos (1566-1599): fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta", en C. VAN WYHE (coor.), *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid, 2011, pp. 60-87; "Algunos regalos diplomáticos devocionales para Felipe II y su familia", en J. MARTÍNEZ MILLÁN, M. RIVERO RODRÍGUEZ y G. VERSTEEGEN (coors), *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*.Vol. 3. Madrid, 2012, pp. 1795-1850; "Algunas joyas y relicarios de la reina Ana de Austria (1549-1580)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 455-474; "Regalos y retratos. Los años de la infanta Catalina Micaela en la corte de Madrid (1567-1584)", en B.A. RAVIOLA y F. VARALLO (eds), *Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*. Actas del congreso celebrado en Turín, 29 de septiembre-1 de octubre de 2009. Roma, 2013, pp. 97-141; A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN GSCHWEND, *Luxury goods for royal collectors: exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissaince (1560-1612)*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum Wien. 2001. Asimismo cabe destacar estudios como el de M.D. MÁRMOL MARÍN, *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II.* Madrid, 2001 o los de N. HORCAJO PALOMERO, "Sobre ciertas joyas del siglo XVI y su relación con fuentes documentales y retratos". *Espacio, tiempo y forma* v. 7, nº 6 (1993), pp. 209-220; "Últimas disposiciones de Felipe II sobre ciertas joyas del siglo XVI". *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* nº 123 (1995), pp. 2-9; "Los colgantes renacentistas". *Espacio, tiempo y forma* v. 1, nº 11 (1998), pp. 81-102; "Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez". *Archivo Español de Arte* t. 72, nº 288 (1999), pp. 521-530; "La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI". *Archivo Español de Arte* t. 75, nº 297 (2002), pp. 23-38; "Joyas del siglo XVI en seis retratos infantiles de las Descalzas Reales de Madrid". *Archivo Español de Arte* t. 77,

adorno, y representaban la transmisión de la majestad, del poder real y el prestigio de su dinastía.

Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, hijas de Felipe II e Isabel de Valois, se engalanaron con joyas de gran valor. Sus vestidos y toda su efigie regia se ornamentaban con alhajas y gemas, de acuerdo a los testimonios hallados en las cuentas de su Casa. Según estas fuentes y los retratos que de ellas aún se conservan, sus cabellos se entrelazaban con aderezos de oro, plata y piedras preciosas, que servían también para la creación de adornos destinados a sus tocados, tocas y sombreros.

La forma de peinar los cabellos fue la parte de la imagen femenina cortesana que más varió durante el reinado de Felipe II y, conforme éste se fue modificando, también los hicieron la forma de sus adornos. Carmen Bernis fue una de las pioneras en detenerse en este tema en la década de los 80[5]. Según esta historiadora, y de acuerdo a los testimonios gráficos de la época, hacía los años 60, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela lucieron un nuevo peinado, que sustituyó al recogido de principios del siglo XVI llamado de papos, y entrañó otros usos y formas de decorar y entrelazar los cabellos[6].

Desde su niñez hasta su juventud las infantas mostraron un peinado de forma de corazón que destacaba porque el pelo aparecía rizado, aplastado, y con dos circunvalaciones o arcos trenzados, que convergían hacia la frente. Estos arcos trenzados eran sujetados y adornados con alfileres, escofiones, "cintas de oro finas de resplandor"[7], tocados, tocas y sombreros y piedras preciosas.

En sus primeros retratos, las infantas enseñan así su cabello, ornamentado con un escofión. El escofión, cuya voz procede de la palabra cofia, "era un adorno de red de mayor tamaño, que se utilizaba como aderezo para sus cabezas"[8]. Los escofiones se

nº 308 (2004), pp. 397-410; y "Reinas y joyas en la Europa del siglo XVI", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 319-339. Por último, los trabajos de L. ARBETETA, *De Felipe II a Alfonso XIII. La joyería española en los museos estatales.* Madrid, 1998; *El tesoro del Delfín: alhajas de Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, gran Delfín de Francia.* Madrid, 2001; y *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia, 2003.

5 C. BERNIS, "La dama del armiño y la moda". *Archivo Español de Arte* nº 234 (1986), pp. 147-170. Para demostrar que la Dama del armiño es obra de Sofonisba Anguissola, Carmen Bernis realizó un estudio sobre los diferentes tipos de peinados de esta época, destacando por ser hasta ahora el único que ha profundizado en este tema.

6 C. BERNIS, ob. cit. Éste se caracterizaba por dos protuberancias que tapaban las orejas, y que desapareció obedeciendo a nuevas modas y usos.

7 Archivo General de Palacio (AGP). Sección Administrativa, legajo 5247, expediente 1. Las cintas de resplandor se llamarían así porque los materiales con los que se confeccionaban las harían muy lujosas y brillantes. Tirso de Molina en la comedia escrita en 1636 "Quien no cae no se levanta", en *Teatro escogido* (Madrid, 1841, pp. 145-208), representa la escena en la cual Margarita, una gran dama de la sociedad de Florencia, le pregunta a Alberto, un mercader, si poseía cintas de resplandor y éste le contesta "Y son la cosa mejor de Italia; no las alabo por mías: este papel si es verdad o no dirá, que lleno de ellas está; escoged señora en él…". Asimismo, en un soneto anónimo de 1616, titulado "Baile del Sotillo de Manzanares" (R. MESONERO ROMANOS, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Madrid, Impresor M. Ribadeneyra, 1857, p. 412), la bella joven del poema dice así: "Cuando trence mis cabellos; Con cintas de resplandor; De oro, perlas y granates; Un pulido apretador".

8 RAE., ob. cit. Siguiendo la definición de 1791 el escofión era lo mismo que garbín.

caracterizaron por su variedad y detallismo, habiendo de muchos tipos y de muchos materiales.

En sus primeros años María Alcocer fue la encargada de elaborarlos[9]. Brianda de Villacorta, dueña de honor de la Casa de las infantas, menciona en sus cuentas "un ramo comenzado para un escofión"[10], que se trataba de "un ramillete de unas hojas verdes que por el dicho quaderno confiesa la dicha" que estaban en su poder para el servicio de las serenísimas infantas en 1569. Así, en el primer retrato de ambas, realizado por el pintor de corte Alonso Sánchez Coello en el año de 1566, Isabel Clara Eugenia luce una corona floral decorando este adorno. Si bien el escofión podía mostrarse tan rico como una joya. Éste se podía realizar con cerdas, sedas de colores, láminas de oro y argentería de oro y plata. Así lo demuestra el encargo en 1569 de "siete ramos cartulinas de oro y plata y sedas de colores" para un escofión que don Antonio de la Cueva mayordomo mayor de sus altezas "dio y entregó a doña Ana de Guevara y doña Luisa Mejía para las serenísimas ynfantas doña Ysabel y doña Catalina"[11] junto a "seys pedazos de argentería de oro tirado (…) y seys pedazos de argentería de plata para guarnición de un escofión" para las hijas de Felipe II[12].

En el retrato de las infantas, realizado por Alonso Sánchez Coello hacía 1575, actualmente en el Museo del Prado, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela muestran este recogido con escofión coronado con perlas. La perla fue unas de las principales gemas para guarnecer sus alhajas, pasamanerías y bordados. Tejeda recoge que éstas llegaban a España desde "las Islas Orientales, siendo las mejores las de Ormuz, en el Golfo Pérsico y de las Indias de España: Panamá, Cubagua y el Golfo de las Velas"[13]. Según esta autora, en los siglos XVI y XVII la mayoría procedían de las Indias, siendo esta gema una de las más abundantes. En los retratos y cuentas de la Casa de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela se hallan variados y numerosos ejemplos de alhajas realizadas con perlas de un gran valor, dando idea del prestigio y la extensión que alcanzaban los dominios de esta empresa[14]. Conforme a ello, en dicho retrato, ambas infantas lucen una rica diadema de perlas retorcida a juego con sus pendientes y collar (lám. 1).

Junto al escofión, la cofia, "cierta cobertura de la cabeza hecha de red, dentro de la qual las mugeres recogen el cabello"[15], fue un accesorio utilizado por Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, a menudo lujosamente decorado. Las cofias podían tejerse con cambray y decorarse con onzas de plata y de oro traídas desde

9 AGP. Sección Administrativa, legajo 5247, expediente 1.

10 Archivo General de Simancas (AGS). C y S. Reales, legajo 80.

11 AGS. C y S. Reales, legajo 80.

12 Ibídem.

13 M. TEJEDA, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España, Siglos XVII y XVIII*. Málaga, 2007, p. 389. En el testamento de Felipe II figuran un gran número de joyas realizadas con ellas. Una de las joyas a la que Felipe II le tenía más estima era "la peregrina".

14 AGS. C y S. Reales, legajo 80.

15 RAE., ob. cit.



LÁMINA 1. *ALONSO SÁNCHEZ COELLO. Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (1575). Museo Nacional del Prado, Madrid.*

Milán, y puntas de vidrio[16]. De ello dan idea las mercadurías de los años 70 y 80, que muestran los diferentes materiales con los que podían realizarse, siendo estos, como puede comprobarse, muy variados y de una suntuosidad y categoría extrema.

Luisa Mejía y doña Ana de Guevara fueron las encargadas de confeccionarlas. Según las cuentas de la Casa de Isabel Clara Eugenia en el año 1579, Pedro de

16 AGP. Sección Administrativa, legajo 5247, expediente 1. "Seis honzas de oro de Milán peso largo, para labrar unas cofias de cambrai para sus altezas 540 maravedíes. Más dos honzas de plata de Milán, peso largo para las dichas cofias a 540 (…). Más en 14 de agosto tomo doce baras por mandato de Cristóbal de Oviedo. Doce honzas de oro y plata de Milán de peso largo para unas (…) cofias a sus altezas a 18 reales. Por la suma de atrás sume quatro honzas de argentería de oro y plata (…). Para las dichas cofias a 26 reales. Más ocho honzas de ylo de alambre fino para las dichas cofias a 34 maravedíes. Más un millar de puntillas de vidrio azul para las dichas en 8 reales. Más otro milles de puntillas de vidrio blancas para las dichas en 8 reales".

Buitrago entregó "doce honzas de oro y plata para hacer unas cofias para las serenísimas infantas, las quales hizo doña Luysa Mexía y doña Ana de Gebara"[17].

Asimismo, los tocados también eran muy ricos y elaborados. Podían realizarse con onzas de oro, plata escarchada, hojuela, a catorce reales la onza[18] y plumas blancas para lucir en festividades importantes como "el día de los toros"[19].

Las cuentas mencionan que Pedro de Buitrago y Pedro Torres ocupaban el cargo de tiradores de oro y fueron los responsables de proporcionar, desde 1579 a 1584, las onzas de oro que Felipe Mármol y María de Alcocer utilizaban para fabricarlos. Así lo mencionan las encomiendas con fecha de 1579, cuando Pedro de Buitrago afirma haber entregado a Felipe Mármol "diez honças y media de oro y plata para quatro tocados que se hizo para sus altezas. Más di a doña María de Alcocer doce honças para dos tocados para sus altezas"[20].

De igual manera, los sombreros fueron ornamentados con joyas de gran valor. Cuando a partir de 1585 el recogido con trenzas de espiga en forma de corazón fue desapareciendo, el sombrero adquirió mayor protagonismo y junto a él, sus adornos. El pelo comenzó a llevarse tanto liso como rizado y, a diferencia de la etapa anterior, el volumen sólo se mostraba en la mitad superior de la cabeza mientras la otra fracción, se cubría con gemas, especialmente con perlas formando una diadema, y con un sombrero como la gorra y el copete, los cuales cobraron durante esos años una mayor atención haciéndose cada vez más altos y ostentosos.

En el retrato que Alonso Sánchez Coello realizó a Isabel Clara Eugenia hacía el año de 1584, la infanta adorna su cabellera con un copete negro aderezado con una franja de perlas y una gran pluma blanca con una perla de gran tamaño, un rubí y una esmeralda engastados en oro (lám. 2).

Igualmente, Catalina Micaela fue retratada por Sofonisba Anguissola, portando un copete muy lujoso. Hacía 1585, según la moda de la época, la infanta viste un copete negro engalanado a su vez con perlas intercaladas con piezas de oro, en las que aparecen engastadas piedras preciosas a juego con el medallón principal que decora la garzota grisácea.

De acuerdo a las cuentas halladas en el Archivo General de Simancas, en 1569 las infantas recibieron de herencia de su madre "un aderezo de gorra, con siete diamantes y siete rrubíes y siete esmeraldas y diez y nueve piezas de oro muy chicas que tienen un poco de aljofar que por todas son quarenta"[21], de manos de su mayordomo Antonio de la Cueva. Éste podría tratarse del aderezo que *Isabel de Valois* muestra en el retrato, obra de Sofonisba Anguissola, fechado hacia 1563-1564, actualmente en el Museo Nacional del Prado. En él la reina aparece tocada por una gorra con perlas y piezas de oro con piedras preciosas.

Los sombreros fueron un complemento fundamental para aderezar la apariencia de las infantas. Su sentido suntuoso y su carácter práctico lo convirtieron en el

17 AGP. Sección Administrativa, legajo 5276, expediente 3.
18 Ibídem. Año de 1584.
19 AGP. Sección Administrativa, legajo 5260, expediente 1. 1583.
20 AGP. Sección Administrativa, legajo 5276, expediente 3. Año de 1579.
21 AGS. C y S. Reales, legajo 80.



LÁMINA 2. *ALONSO SÁNCHEZ COELLO. Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruíz (1584). Museo Nacional del Prado, Madrid.*

accesorio ideal para las actividades al aire libre como ir de caza, montar a caballo e incluso para festividades como entradas de reinas, corridas de toros y juegos de cañas[22]. Las infantas los utilizaron desde bien pequeñas, siendo un ornato

22 J. LAVER, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, 2006, p. 96. Este historiador comenta

imprescindible, desde los años 70 hasta los 90, cuando fueron sustituidos por los tocados en punta. Hasta ese momento fueron un adorno esencial, destacando una gran variedad de sombreros que Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela utilizaron[23].

La gorra poseía forma llana y redonda[24]. En las cuentas de Pedro de Prado del 6 de febrero de 1579 se mencionan "quatro regueros para quatro gorras para sus altezas que lleva cada reguero diez y seis trenzas de seda encarnadas y amarillas rematadas por botones de plata"[25].

En los bienes que Isabel de Valois dejó para sus hijas, figura también "una montera de tafetán negro guarnecida de oro"[26]. La montera, según el Diccionario de Autoridades en 1734, era la "cobertura de la cabeza, con un casquete redondo, cortado en cuatro cascos, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída alrededor, para cubrir la frente y las orejas"[27]. Se llamaba así por usarla los monteros.

El uso de éstos aditamentos fueron evidenciando el gusto por una marcada verticalidad, que propició la creación, desde 1590 en adelante, de recogidos con forma de punta adornados con tocados, los cuales fueron alcanzando cada vez una mayor altura y se caracterizaron por mostrarse recargados de alhajas, cabellos postizos, plumas, copetes e incluso estructuras metálicas llamadas jaulillas y alambres muy gruesos, utilizados para sostener los tocados y el cabello[28]. Así dicen las cuentas de la Casa de Isabel Clara Eugenia en 1592:

> *Hernando de Rojas guardajoyas y rropa de la serenísima ynfanta Doña Ysabel compró para servicio de su alteza dos onças de oro de canutillo y una onça de berguilla de plata fina y dos berguillas de plata falsa y otra de canutillo de oro falso y una tira de hilo de alambre gordo que fue para los tocados de su alteza*[29].

Junto a estos ricos materiales, en 1595, se menciona el uso de "puntas de diamantes de plata para los tocados de su alteza", la infanta Isabel Clara Eugenia, y la berguilla de plata fina para hacer unas flores[30]. Isabel Clara Eugenia portaba tocados en punta, enseñas de una extremada elegancia.

Este tipo de aderezo en punta fue el que Isabel Clara Eugenia lució el 18 de abril de 1599, el día que se celebraron los esponsales entre la infanta y Alberto de Austria y Margarita de Habsburgo y Felipe IV.

---

que la gorra y los copetes dejaron de tener importancia alrededor de los años setenta. Si se tienen en cuenta los retratos de las infantas a mediados de los años ochenta todavía se utilizaban con lo que sería conveniente matizar esta afirmación.

23 Tanto en el Archivo General de Simancas como en el Archivo General del Palacio se han hallado varios de ellos, pudiendo certificar que la gorra, el copete, el morrión y el sombrero de mezcla fueron los principales.

24 S. COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1995, p. 597.

25 AGP. Sección Administrativa, legajo 5214, expediente 2.

26 AGS. Casas Real-Obras y Bosques, legajo 80.

27 RAE., ob. cit. Según la definición de 1734.

28 F. SOUSA, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, 2007, p. 134.

29 AGP. Sección Administrativa, legajo 904.

30 Ibídem.

Según señala el cronista real Luis Cabrera, “salieron vestidos el día de las bodas sus Magestades y Altezas de blanco, muy ricamente aderezados con muchos recamados y bordados de oro y perlas, con velos de plata, la Reina y la Infanta en las cabezas, y tocados muy ricos y de gruesas perlas, y el rey con bohemio morado, y el Archiduque con capa de lo mesmo con muchas joyas de inestimable precio, como se requería a semejantes personas”[31].

Ese día, en el que se suspendieron los lutos y toda la ciudad brilló, Isabel Clara Eugenia lució el anillo de bodas de su madre, el cual Felipe II le entregó antes de morir, y una diadema, que sirvió como regalo por su compromiso. Ésta, que fue encargada por el archiduque en Milán, “era de oro, con forma piramidal y poseía piedras preciosas entre las que destacaron un diamante de doce quilates, en el centro, y veintiocho de menor tamaño a su alrededor”[32].

El uso del velo de novia parece constatarse en la cuentas del Archivo General de Palacio, donde ha sido hallado que el rey solicitó al bordador Lucas de Burgos hacer un “velo de plata encarnado” para sus altezas con motivo de los esponsales de Catalina Micaela y el duque Carlos Manuel de Saboya, el 10 de marzo de 1585[33].

Dicho día ambas infantas lucieron un peinado joya con una diadema triangular de filigrana y piedras preciosas, como parece indicar un testimonio gráfico. Una miniatura, conservada en la Hispanic Society de New York, atribuida a Isabel Sánchez Coello, con el título *Felipe II y sus hijos* y fecha de 1585, muestra a las hijas de Felipe II, el príncipe y el rey, de acuerdo a la descripción que el archero real Cock escribió de tal día diciendo:

> *El Rey salía este día vestido de raja negra con su Toisón de oro. El Duque de Saboya iba a mano derecha del Rey y era vestido de brocado negro bordado de muchas perlas y con muchos botones de diamantes engastonados en oro. El Príncipe de España salió de raso blanco con muchos pasamanos de oro. La serenísima esposa y su hermana doña Isabel eran vestidas de encarnado aforado de telilla de oro, y eran sus vestidos tan llenos de perlas, joyas y piedras preciosas que no hay precio con que igualarlos. La trencha en que la esposa llevaba sus cabellos tenía piedras que con ningún dinero se podrían comprar, conviene a saber una perla grandísima, un diamante y un carbunclo*[34].

Tan importante como el vestido era el peinado. La atención del archero real sobre el recogido trenzado de la infanta revestido con piedras preciosas de gran envergadura como el diamante, así lo demuestra.

31 L. CABRERA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte desde 1599 a 1614*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura. Valladolid, 1997, p. 19.

32 F. LLANOS, *Isabel Clara Eugenia, La Novia de Europa (Homenaje a la memoria de Felipe II).* Madrid, 1928, pp. 176-187.

33 AGP. Sección Administrativa, legajo 5214, expediente 2.

34 Ibídem.

Durante los siglos XVI y XVII, los diamantes que llegaban a la corte española procedían de la India, de las minas de Golconda, y era a través de Flandes como se introducían en la Península[35].

Igualmente, el carbunclo era el término utilizado para referirse a una "piedra preciosa muy semejante al rubí"[36], que en su caso debió de serlo, dada la calidad de las joyas de sus dignatarias y de la nobleza de tan alto acontecimiento. Uno de los yacimientos de rubíes más importantes se hallaba también en la India[37] y junto a la esmeralda, procedente de Colombia, Brasil y Zambia, era una de las gemas más codiciadas[38].

También el coral rojo, muy preciado en la joyería cortesana, adquirió un especial valor en las joyas que adornaban sus peinados. En el retrato conservado en El Escorial, con fecha de 1598-99, la infanta Isabel Clara Eugenia lleva una diadema triangular de plata con motivos florales ornamentados con coral y perlas. La imagen ratifica el uso que hacían orfebres y plateros del mismo (lám. 3).

El coral rojo se extraía del fondo de las aguas del Mar Mediterráneo y Océano Atlántico Oriental, los principales yacimientos se localizaban desde Portugal, Canarias, hasta las Islas de Cabo Verde. Era un material muy difícil de conseguir y, por lo tanto, muy codiciado[39]. Su color, su procedencia y el hecho de que cuando sale del agua "se endurece y se convierte en piedra, trocando el color verde en un rojo encendidísimo y perfecto"[40], también propiciaron su gran aprecio.

Una miniatura anónima de Isabel Clara Eugenia, con fecha de 1599, (*Isabel Clara Eugenia*, Madrid, Subastas Alcalá), muestra a la infanta con un elegantísimo tocado en forma triangular, decorado también con formas florales de coral y pendientes a juego, que revelan el gusto por este lujoso material que Isabel Clara Eugenia y su hermana utilizaron desde niñas. Las propiedades mágicas y protectoras que se le atribuían contra ciertos peligros, como el mal de ojo, hacían que fuese especialmente valorado para alhajas y amuletos infantiles, que las hijas de Felipe II llevaron durante su niñez[41].

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela siguieron exhibiendo este tipo de peinado-joya aun cuando se marcharon de la corte, perdurando esta moda en España hasta los años treinta del siglo XVII. Las hijas de Felipe IV fueron quienes comenzaron a lucir una nueva forma de ornamentar y peinar los cabellos, apareciendo un peinado muy semejante a la estructura que dio forma a sus faldas, el guardainfante[42].

---

35 M. TEJEDA, ob. cit., p. 210.

36 RAE., ob. cit. Siguiendo la definición de 1783.

37 AGS. C y S. Reales, legajo 80. En un documento de 1585 sobre el reparto de las joyas de Isabel de Valois entre Catalina Micaela e Isabel Clara Eugenia, figuran "ssesenta y una puntas de oro numero cinquenta y uno cuajadas de rubinícos de la yndia cada uno con dos perlas para las rredondas tasados los rubinícos oro y echuras en doscientos y siete ducados".

38 E. LORENZO SANZ, *Comercio de España con América en la época de Felipe II*, 2. Valladolid, 1986.

39 M. TEJEDA, ob. cit., pp. 186-187.

40 S. COVARRUBIAS, ob. cit., p. 352.

41 M. ALBALADEJO, "La partición de la plata y las joyas de Isabel de Valois: la herencia de la infanta Catalina Micaela", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 53-70.

42 M. BANDRÉS OTO, *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*.



LÁMINA 3. *Isabel Clara Eugenia (1598-99). Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid.*

La moda del cabello suelto hizo desaparecer las lujosas tiaras en punta y dio lugar a otros adornos menos ricos y suntuosos que, obedeciendo a otras modas, eran símbolos de una época decadente fruto del agotamiento provocado por los conflictos políticos nacionales e internacionales[43].

Pamplona, 2002, p. 70.

43 AA. VV., *Los siglos XVI y XVII, Política y sociedad*. Madrid, 2007.

Conclusiones

El siglo XVI supuso la etapa de máximo esplendor de la Monarquía Hispánica. La llegada de plata, metales muy ricos y piedras preciosas y semipreciosas del Nuevo Mundo, fueron muy importantes para el desarrollo de la joyería española[44].

Durante el reinado de Felipe II el imperio español comprendía un gran número de territorios que se extendían por Portugal, América, el centro y sur de Europa, buena parte de las costas de África, Filipinas y diversas tierras del Pacífico. De todos ellos llegaban las riquezas y manufacturas que iban a parar a la corte y a manos del rey y sus hijas[45].

Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela ostentaban un papel primordial dentro la política estratégica que recaía sobre las princesas de Europa. Herederas de una de las empresas más poderosas, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela poseían toda clase de privilegios, enseña del poder del monarca Felipe II.

Dada su posición regia y su condición de mujer, ambas se engalanaron con joyas que primorosamente embellecieron también sus cabellos y complementos, haciendo del peinado un elemento muy importante para la construcción de su imagen representativa, manifestación del poder absoluto.

La importancia de tales aderezos se manifiesta en la pragmática promulgada en Madrid en el año de 1563. Según ésta, la sociedad debía restringir el uso de costosas "telas con oro y plata", pero no la utilización de "todo género de guarniciones en donde entraran aquellos metales"[46] para el adorno del cabello, la parte superior de los vestidos femeninos y sombreros masculinos.

Estas prohibiciones eran testimonios de la preocupación que existía entre la privilegiada población por frenar los excesos que conllevaban ciertas modas y lujos que para las infantas eran imprescindibles y estaban implícitos en su rango.

Las joyas que exhibían en sus cabellos y tocados eran objetos que exaltaban la belleza y la condición regia y femenina de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, y constituían parte de la regalía del poder de la monarquía de Felipe II, contribuyendo a la representación de la gloria del soberano y a la apariencia magna de estas princesas que encarnaron el ideal de elegancia y virtud de su época.

---

44 L. ARBETETA, *De Felipe II a Alfonso XIII…* ob. cit.

45 Ibídem.

46 J. SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del Luxo y de las Leyes Suntuarias de España*. Madrid, 1788, pp. 66-67.

Pedro Sánchez Pescador, platero de oro y diamantista de Fernando VII

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

Cuando Fernando VII se instauró en el trono, tras la invasión francesa, la guerra de la Independencia y el consiguiente expolio de objetos preciosos en los palacios reales, necesitó adquirir piezas de oro y plata para el servicio diario y joyas para adornar su figura. Uno de los primeros nombramientos de platero de oro y diamantista de cámara fue el de Pedro Sánchez Pescador. Había nacido en Madrid en 1764. Era hijo de Diego y de Josefa Sánchez. Aprendió el oficio con el platero Antonio de Lara y comenzó a trabajar como oficial el 22 de mayo de 1786[1]. Se examinó para alcanzar la maestría de platero de oro el 28 de agosto de 1797. Para ello dibujó un pendiente y ejecutó un medallón. Aprobó el 26 de octubre de ese mismo año[2]. Se incorporó al Colegio de San Eloy el 26 de febrero de 1799 asistiendo periódicamente a las juntas generales. El 29 de abril solicitó cédula de aprendizaje para Serapio Gómez y al año siguiente para Isidro Sánchez Pescador[3]. Comenzó a trabajar en el obrador del platero diamantista Vicente Risel y tras la muerte de éste lo regentó durante once años[4]. El 12 de junio de 1804 se propuso su nombramiento

1 Estos datos y todos los relacionados con el Ilustre Colegio Congregación de San Eloy de artífices plateros, joyeros y relojeros debo de agradecerlos una vez más a la generosidad del profesor y amigo Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos fuente inagotable de conocimientos.

2 Archivo del Ilustre Colegio Congregación de San Eloy. Libro 1º de aprobados y que no están reconocidos por colegiales el día 4 de marzo de 1779, f. 11v.

3 El primero consiguió ser oficial el 27 de enero de 1804 y el segundo el 27 de junio de 1895. Ambos continuaban en esa fecha trabajando en el obrador del maestro.

4 Debió de ingresar en el obrador de Risel hacia 1792 porque en solicitudes posteriores afirma haber trabajado junto a Risel doce años y regentar su obrador tras su muerte otros once años. Fue persona de confianza de su maestro, pues el 30 de octubre de 1806 actuó como testigo en un poder otorgado por Risel a favor de procuradores.

como secretario de memorias del Colegio de San Eloy pero no resultó elegido. En 1808 consta en el censo que vivía en la calle de la Visitación. El 10 de abril de 1809 otorgó un poder a favor de tres procuradores del Real Consejo para que le representasen y le defendiesen en todos sus pleitos y acciones[5]. En la relación de las contribuciones exigidas por José I aparece registrado en la tercera sección aportando la suma de 2.934 reales[6]. El 22 de agosto de 1810 pidió otra cédula de aprendizaje en esta ocasión para Francisco Lino Paredes[7]. Al año siguiente, el 7 de junio se propuso su nombramiento como mayordomo en la categoría de oro y en esta ocasión si fue elegido en la junta general celebrada dos días más tarde. Después pasó, como estaba reglamentado a diputado y a aprobador. El 29 de marzo de 1814 otorgó un poder a favor de Andrés Saucal, corredor de número, para que administrase su casa y su obrador durante los meses que iba a ausentarse de Madrid pudiendo firmar en su nombre las correspondientes cartas de pago generadas por las alhajas que había realizado en los últimos meses. El 5 de septiembre y ya de regreso en la corte, otorgó otro poder a favor del procurador Francisco de Flores para que en su nombre percibiese todas las cantidades que se le adeudaban[8]. El 28 del mismo mes actuó como testigo en un poder otorgado a favor de procuradores por su cuñada María de la Cruz Sánchez Garrido, esposa de Andrés de Saucal. En el donativo voluntario a Fernando VII entregado por los plateros en 1815 contribuyó con 800 reales. El 1 de abril de 1822 asistió por última vez a una junta particular extraordinaria ya que falleció al año siguiente.

Se casó con Josefa Sánchez, natural del real sitio de San Ildefonso[9]. El 10 de septiembre de 1814 otorgaron poder mutuo para testar en presencia del escribano Máximo García Benito[10].

El 9 de marzo de 1815 el rey Fernando VII le concedió los honores de platero diamantista de cámara, con los goces y preeminencias anexos a este cargo[11]. Un mes más tarde, el 14 de abril, por decreto marginal se le otorgó definitivamente la plaza al quedar una vacante por fallecimiento de Vilar[12]. Juró el cargo el 27 de abril en presencia del marques de Ariza y Estepa, sumiller de corps[13].

El 19 de diciembre, Sánchez Pescador solicitó poder desempeñar el mismo cargo al servicio de la Reina y de la Real Casa. El 26 de febrero de 1816 el Rey le nombró platero diamantista de la Real Casa y Familia, con los mismos privilegios que habían

---

5 Los procuradores fueron Francisco de Flores, Manuel Cardeñoso Herrezuelo y Lázaro de Soto. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). Protocolo 23.623.

6 La cantidad exigida a los plateros fue de 300.000 reales.

7 En 1812 se anota que había abandonado el aprendizaje de este arte.

8 De esta escritura se deduce que le adeudaban cantidades tanto el Rey como instituciones eclesiásticas.

9 Hija de José y Francisca Garrido, naturales también del real sitio de San Ildefonso.

10 Actuaron como testigos Melchor de Bolívar, Juan Sanz, Mariano Minguet, Dionisio Urrutia y Manuel González. AHPM. Protocolo 23.623.

11 Para cubrir las ausencias y enfermedades del platero de oro Juan Vilar.

12 Falleció un día antes, el 13 de abril. Archivo General del Palacio Real (AGP). Personal, c. 969/30.

13 El juramento tuvo lugar en la casa del duque de Alagón, en la calle del Florín, entre las 10 y las 11 de la mañana.

disfrutado sus antecesores, pero sin sueldo[14]. Pagó los derechos de la media anata que ascendieron a 110 reales y 10 maravedís en la tesorería de la Real Casa según carta de pago fechada el 29 de marzo de 1817.

Casi un par de meses después de este nombramiento, el 7 de mayo presentó en la tesorería real una factura por un **aderezo** encargado por el monarca posiblemente para su futura esposa la princesa María Isabel de Braganza que constaba de collar, diadema, cinturón, pendientes y manillas[15]. Por el collar solicitó 151.479 reales y 7 maravedís. Por la diadema 205.924 reales y 17 maravedís. Por el cinturón 198.971 reales. Por los pendientes 68.611 reales y 25 maravedís. Y por las manillas 35.800 reales. El estuche fabricado en terciopelo y adornado con galón costó 2.090 reales. En total la cuenta ascendió a 662.876 reales y 15 maravedís.

La tesorería de la Real Casa dispensó a Sánchez Pescador cuatro libramientos por valor de 350.739 reales[16]. Además utilizó en el adorno de estas piezas parte de un lote de pedrería que el Rey había adquirido al duque de Montemar valorado en 14.586 reales[17]. Y el jefe del guardajoyas Isidoro Montenegro le entregó, para que desmontara las piedras y las reutilizase en la fabricación del nuevo aderezo, un medallón antiguo, pequeño, guarnecido con treinta piedras de tamaño mediano engastadas en la orla y ciento catorce menudas en el copete que pesaron en total once quilates y medio. Esta pedrería se tasó en 6.618 reales y 25 maravedís. Sánchez Pescador descontó esta cantidad del coste total del aderezo y solicitó que le pagaran la diferencia, es decir 290.932 reales y 24 maravedís[18].

En cuenta adjunta se desglosa el valor de cada pieza pero no se describe el diseño, sólo se enumeran los brillantes engastados, su peso y valor así como el precio del metal y la cantidad recibida por el platero por la hechura de las joyas.

El collar llevaba ochocientos dieciocho brillantes de varios tamaños engastados en chatones entre los que destacaban seis grandes con un peso cada uno de cuatro quilates y un valor de 5.000 reales[19]. En el centro de la gola se colocaron dos brillantes almendrados formando un corazón valorado cada uno en 8.000 reales y en las caídas

14 Los plateros de oro Manuel López Sáez, Leonardo Chopinot, Martín Diego Sáenz, Juan de Soto y Juan Bautista Soto. En 1761, tras la muerte de la reina María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, se extinguió la Casa de la Reina y su servidumbre se incorporó a la del Rey. Por este motivo estos plateros servían tanto al Rey como a la Reina.

15 AGP. Administración General, legajo 5262.

16 Uno de ellos por valor de 64.000 reales se le entregó el 11 de enero, otro de 97.200 reales el 18 del mismo mes, el tercero que ascendió a 80.000 reales el 27 de enero y el último, por valor de 109.539 reales en fecha no determinada en la factura.

17 El lote estaba integrado por 689 brillantes cuyo valor total ascendió a 110.786 reales: 602 eran de media labor, pesaron 34 quilates y se valoraron en 18.206 reales; 62 de doble labor, de varios tamaños, con peso de 15 quilates en 14.460 reales; 2 grandes que pesaron cuatro granos cada uno en 10.000 reales; 2 de tamaño medio con peso tres quilates también en 10.000 reales; 4 de cuatro quilates cada uno en 20.000 reales; 2 más de tres quilates en 9.000 reales; otros dos en 8.000 reales; 2 de dos quilates en 3.900 reales; 2 similares en 3.120 reales y 9 de un quilate cada uno en 14.100 reales. El Rey sólo pagó por ellos 96.200 reales. Y de este lote se utilizaron en el aderezo brillantes por valor de 14.586 reales, como ya hemos mencionado.

18 Recibió esta cantidad el 18 de mayo.

19 Dos de ellos formaban parte del lote de brillantes que el Rey había adquirido al duque de Montemar.

dieciséis de tres granos cada uno de peso tasados en 16.031 reales. En las hojas de laurel que adornaban el diseño otros ocho brillantes estimados en 11.531 reales[20]. Por el oro y la plata empleados en la montura el platero cobró 640 reales, cantidad mínima comparada con el valor de las piedras. Por la hechura, la talla y el engaste de las piedras percibió 9.816 reales.

La diadema lucía en el centro un brillante grande, de veintidós granos, adquirido por indicación del Rey a un comerciante de la corte por 30.000 reales. Además se engastaron tres diamantes de perfil almendrado, uno de ellos valorado en 8.000 reales y 2.823 brillantes de varios tamaños[21]. Por la talla de estas 2.827 piedras se pagó al platero 28.270 reales y por el oro y la plata 1.600 reales.

En el cinturón se engastaron 2.888 brillantes cuya talla se valoró en 28.880 reales. El más grande, colocado en el centro, de siete granos de peso costó 8.000 reales. Los dos colocados sobre él, 14.000 y 1.620 reales respectivamente. En la cifra y en el vástago de los laureles se colocaron seiscientos veinte y cuatro brillantes pequeños[22]. Por el oro y la plata percibió 1.800 reales.

Cada uno de los pendientes portaba un brillante perfecto engarzado en el arillo. Se tasaron los dos en 10.000 reales. Y en la almendra se colocó otro brillante, de buena labor, de excelente calidad y talla, transparente, pues debía de destacar del resto del aderezo. Ambos se estimaron en 40.000 reales. El resto, hasta completar las 261 piedras que guarnecían ambas piezas eran de varios tamaños[23]. Por la talla de todos ellos se pagó al platero 3.168 reales. Por la plata y el oro 160 reales.

Y por último, las manillas, las piezas más sencillas, sumaron entre las dos 770 piedras. Por la talla de estas piedras se pagaron 7.700 reales y por la plata y el oro utilizado en la montura 320 reales. Los diez y seis brillantes más grandes se valoraron en 9.180 reales y los setecientos cincuenta y cuatro más pequeños, que pesaron treinta y un quilates, en 18.600 reales.

El 4 de junio de 1816 presentó una cuenta por la elaboración de cuatro sortijas de oro adornadas con las armas reales que iban a ser utilizadas en las velaciones de los reyes Fernando VII y María Isabel de Braganza y en las del infante Carlos María Isidro con la princesa María Francisca de Braganza, hermana de Isabel. Por el oro y la hechura recibió 960 reales ya que cada una se tasó en 240 reales[24].

---

20 Además se engastaron dos brillantes de tres quilates cada uno valorados en 9.000 reales, dos algo más pequeños a juzgar por el precio en 8.000 reales, dos de dos quilates por 3.900 reales, otros dos en 3.120 reales, catorce en los chatones más pequeños en 21.840 reales, sesenta y seis brillantes en la gola que pesaron once quilates en 11.400 reales y seiscientos noventa y ocho brillantes de media labor y tamaño variado en 10.200 reales.

21 Por los otros dos diamantes almendrados se pagó 2.145 reales, por otros cuatro de media labor 5.507 reales, por otros trescientos cincuenta y ocho reales, 61.140 reales y por dos mil quinientos sesenta y cinco brillantes de media labor 69.262 reales.

22 El resto, trescientos ochenta y ocho brillantes de doble labor y primer agua que pesaron ochenta quilates se valoraron en 77.700 reales y mil ochocientos sesenta y un brillantes de media labor que pesaron ciento un quilates en 60.731 reales.

23 Cuatro en los cartones de las entrepiezas de tres granos de peso valorados en 2.710 reales, cuarenta y cuatro brillantes que pesaron ocho quilates en 8.130 reales y doscientos diez brillantes que pesaron siete quilates en 4.443 reales.

24 AGP. Administración General, legajo 5276 y Fernando VII, Reinados, caja 157.

Otra de las ocupaciones de los plateros de cámara era realizar las alhajas que los monarcas regalaban a los altos dignatarios. Por ejemplo, desde antiguo existía la costumbre de obsequiar con un joyel a los embajadores que abandonaban la corte después de concluir su misión en España. En septiembre de 1816 se entregó un joyel de primera clase al embajador de Austria, príncipe de Kaunitz. Sánchez Pescador recibió 77.581 reales y 30 maravedís por su hechura y el pintor Juan Bauzil 1.760 reales por el retrato de Fernando VII[25]. El 27 de octubre por real orden se solicitó al tesorero general que pagara al platero 19.395 reales por un joyel de tercer orden que había ejecutado para ser entregado como regalo al caballero Vicente Hugo, encargado de negocios de la corte siciliana con motivo de su despedida[26].

Unos días más tarde, el 31 de octubre reclamó el pago de 278.871 reales y 24 maravedís por el coste de una presilla para la banda, una cruz de la real orden de María Luisa, un peine y una guarnición, con la forma de un capullo, que se colocó a una perla todo ello ejecutado para la reina María Isabel. Era frecuente que los plateros tuvieran problemas para cobrar el capital que invertían en la fabricación de las piezas. Continuamente tenían que demandar el pago de estas cuentas porque para adquirir las piedras y el metal a los proveedores y comerciantes, en muchas ocasiones por falta de dinero, empeñaban sus propios bienes. La administración de la Real Casa era tan compleja que en ocasiones se dudaba qué oficina se encargaba del pago de estas facturas por lo que los artífices tenían que vagar de una a otra para recibir las cantidades que se les adeudaban[27].

El 29 de mayo de 1817 presentó una factura por un aderezo de luto ejecutado para la Reina compuesto de collar, pendientes, manillas y peine valorado en 4.240 reales. En esta cuenta se incluía el coste de tres collares de cuentas redondas, realizadas en pasta negra, con olor, tasados en 720 reales y el precio del oro empleado en el aderezo, 1.280 reales. Por el grabado y el pulido de todas las pastas recibió 1.800 reales y por el resto de las cuentas empleadas en el aderezo 160 reales. Se guardó en un estuche por el que se pagó 280 reales.

El trabajo que Sánchez Pescador realizaba para los reyes también incluía diversas composturas y la elaboración de pequeñas joyas de oro. Por ejemplo, a la factura anterior añadió el coste de varias joyas y arreglos que había realizado en los últimos meses. Entre ellas hay que destacar: cuatro sortijas de oro tipo alianza realizadas en octubre del año anterior por las que solicitó 240 reales; la compostura de un puño de bastón de oro guarnecido de perlas al que se le colocaron siete que le faltaban por lo que cobró 28 reales; la soldadura de un gozne de oro a un abanico de la Reina por 45 reales; la compostura de una espada de oro a la que se le colocaron dos pernos de oro por 60 reales; la limpieza de dos toisones y la compostura de una placa de la

25 J. EZQUERRA DEL BAYO, "Regalos diplomáticos". *Arte Español* t. VII, nº 2 (2º trimestre de 1924), p. 56.

26 Agradezco este y otros datos a la profesora y amiga Dra Dª María Teresa Cruz Yábar, que me ha proporcionado valiosas pistas sobre los trabajos realizados por este artífice. Archivo Histórico Nacional (AHN). Ministerio de Hacienda, l. 6814. Tesorería General Reales Órdenes comunicadas en los seis últimos meses de 1816, tomo II.

27 Unas veces se encargaba de ellas la Mayordomía Mayor pero también debían pasar por la Secretaria, la Veeduría, la Contaduría, la real Tesorería del real Patrimonio, etc.

orden de Isabel la Católica por 70 reales y la incorporación de varias cadenas de oro a unos collares del Rey por 400 reales.

Dos meses más tarde, el 25 de julio presentó otra factura por la ejecución de un toisón pequeño, una cruz de la orden de la Concepción para colocar en la banda y la compostura de otro toisón. El toisón, con su botón, estaba guarnecido con brillantes, rubíes y dos zafiros valorado todo en 3.400 reales. La cruz con brillantes y zafiros se tasó en 2.900 reales y el botón que se colocó en el otro toisón en 120 reales. En total la cuenta ascendió a 6.420 reales.

Sánchez Pescador continuó realizando periódicamente los joyeles que el Rey regalaba a los embajadores. Pero en agosto de 1817 ante la demanda de un nuevo ejemplar para el cardenal Gravina, nuncio papal, y al carecer de fondos para adquirir los diamantes necesarios para la fabricación de un joyel de primera orden, suplicó al Rey que la real Tesorería le abonase las cantidades atrasadas. De esta manera, al recibir 77.895 reales pudo cumplir con este encargo y adquirir la pedrería. Una vez concluida la joya el Rey aprobó la factura presentada por el platero que ascendió a 73.703 reales y 25 maravedís[28].

El 2 de octubre se libraron a su favor 11.320 reales por la ejecución de cuatro placas de oro esmaltadas de la orden de San Fernando, cuatro estuches, una cruz grande de la misma orden para la banda y otra gran cruz, más pequeña, de la orden de Isabel la Católica. Cada placa y su correspondiente estuche se valoraron en 2.030 reales, la cruz grande en 2.500 reales y la cruz de Isabel la Católica en 700 reales[29].

Dos meses más tarde, el 13 de diciembre intercedió para que fuera puesto en libertad Felipe Hernández, oficial de su obrador, encarcelado en la Cárcel de Corte acusado de estupro. Afirmó en su recurso de súplica que le necesitaba con urgencia para poder concluir las alhajas encargadas por los monarcas[30].

El 30 de enero del año siguiente presentó una cuenta por el coste de un **aderezo de diamantes brillantes y camafeos** encargado por los reyes para la infanta doña María Francisca de Asís Braganza integrado por collar, pendientes, manillas y peine cuyo precio ascendió a 162.759 reales y 2 maravedís[31]. Formaban el diseño del collar diez camafeos rodeados de brillantes y varios chatones unidos entre sí mediante asas. Los 486 brillantes engastados en plata eran de doble labor y primer agua y estaban montados al aire y con el reverso de oro. De ellos 336, con un peso de 39 quilates, guarnecían las orlas y los remates de las filas de chatones. Se valoraron en 33.521 reales y 8 maravedís. Los 150 restantes pesaron 54 quilates y costaron 51.440 reales. Por el trabajo de engastar las piedras recibió 5.784 reales, por el de los camafeos a los que además colocó un bisel de oro esmaltado, 1.000 reales y por el oro y la plata utilizados 1.700 reales.

Los pendientes llevaban cuatro camafeos rodeados de 110 brillantes de media labor y peso de ocho quilates estimados en 4.725 reales. Por el engaste de las piedras

28 AHN. Ministerio de Hacienda, l. 6816 y 6817. Extraordinario de Hacienda.

29 AGP. Fernando VII, Reinados, caja 404.

30 Se le impuso una multa de 200 ducados y la condición de redimir su culpa casándose. AGP. Personal, c. 969/30. Citado por F. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 408.

31 Cobró siete libramientos de 20.000 reales cada uno desde marzo a septiembre de 1818 y un octavo de 22.758 en el mes de octubre, todos los primeros días de mes.

percibió 770 reales y por el de los cuatro camafeos 400 reales. Por el oro y la plata empleados 160 reales.

En las manillas se colocaron dos camafeos, dos orlas y dos filas de chatones guarnecidos con 168 brillantes de doble labor y primer agua engastados como las piezas anteriores. Pesaron 19 quilates y se tasaron en 16.721 reales y 8 maravedís. Por el engaste de las piedras se le pagaron 2.016 reales y por el de los camafeos 200 reales. Por el oro y la hechura 400 reales.

El peine estaba guarnecido con cinco camafeos y 674 brillantes, de los cuales 96, de grano y medio cada uno, colocados en la banda y en la cabeza de los cartones pesaban diecinueve quilates y se valoraron en 18.930 reales. Además se engastaron 57 brillantes en las orlas, de doble labor y primer agua, que pesaron ocho quilates en 6.956 reales y 8 maravedís y 494 brillantes de media labor en los laureles y resto del peine que pesaron dieciocho quilates y se tasaron en 10.729 reales y 12 maravedís. Por el engaste de las piedras cobró 5.176 reales y por el de los camafeos 500 reales. Por las púas del peine 300 reales y por el oro y la plata 930 reales, incluyendo el oro empleado en el soporte de las púas. Por la caja se pagó 400 reales.

El 5 de febrero de 1818 se le libraron 40.512 reales y 33 maravedís, cantidad que aún se le adeudaba por la elaboración de otro **aderezo de brillantes y camafeos**, esta vez para la reina María Isabel de Braganza, cuyo coste total fue de 100.512 reales y 33 maravedís[32]. Se trataba de un gran aderezo compuesto por más piezas de lo habitual pues además del peine llevaba diadema, collar, pendientes, manillas y presilla para la banda. El collar estaba guarnecido, en las orlas y en los tiros de chatones, con 473 brillantes de varios tamaños y calidades que se combinaban con ocho camafeos con los biseles de oro esmaltados de azul. Por el engaste de estos brillantes, en plata, al aire, y con los reversos de oro, recibió 5.676 reales. Y por el de los camafeos 900 reales. Por el oro y la plata, 1.700 reales.

Los dos pendientes llevaban en total seis camafeos y 178 brillantes montados de manera similar a la joya anterior y al resto del aderezo. Se le entregaron por su engastado, 1.246 reales y por el de los camafeos 480 reales. Por el oro y la plata recibió 160 reales.

El peine se adornaba con tres camafeos y 443 brillantes. Por estos últimos percibió 3.101 reales y por los camafeos 300 reales. Por las púas de oro 300 reales y por el oro y la plata 1.060 reales.

En las manillas se colocaron 196 brillantes y dos camafeos en los cierres valorados los primeros en 2.352 reales. Por el montaje de los camafeos se le abonaron 200 reales. Por el oro y la plata 520 reales.

La diadema lucía un gran camafeo en el centro y 1.060 brillantes que guarnecían el resto de la pieza por cuya montura se pagaron 8.120 reales. Además el diseño se completó con una culebra con un rubí engastado en uno de sus ojos. Se pagaron por él 15 reales. Por el camafeo 160 reales y por el oro y la plata 1.300 reales.

La presilla de la banda portaba un gran camafeo y 336 brillantes valorados en 2.688 reales. Por la guarnición del camafeo, 100 reales. Por el oro y la plata 480 reales.

32 Ya se le habían entregado tres libramientos por valor de 20.000 reales en noviembre y diciembre de año anterior y en enero de 1818. De la cantidad total se rebajaron 1.853 reales y 11 maravedís que habían sido aportados posiblemente en oro por la Real Casa de la Moneda.

Y por último se incluyó en esta misma cuenta la hechura de una cruz pequeña de la orden de María Luisa para la infanta doña María Isabel Luisa[33] engastada con 32 brillantes, 44 rosas de esfera, 14 esmeraldas, todas estas piedras propiedad del Rey y reutilizadas de una cruz de la Legión de honor, y 58 amatistas. Por estas últimas, la hechura, la talla y el oro, cobró 2.500 reales. El resto de la cruz llevaba engastados 418 brillantes de doble labor, de los cuales 130 eran propiedad del Rey, que pesaron 102 quilates y se valoraron en 57.697 reales. Además Sánchez Pescador proporcionó un brillante para el peine valorado en 4.000 reales, otro para el tembleque de la diadema en 810 reales y 110 más pequeños para engastar en el resto de las piezas en 5.100 reales.

No se conservan joyas similares a las descritas en estos documentos. Al pasar de moda, el diseño cambió y las piedras se desmontaron y se reutilizaron en la elaboración de otras joyas nuevas. Para conocer su aspecto debemos de estudiar los retratos realizados en la corte napoleónica ya que María Isabel de Braganza fue poco propicia a retratarse con joyas. Henri Vever en su *Bijouterie française au XIX siècle* también reunió un buen muestrario de joyas adornadas con camafeos destacando el aderezo de camafeos y perlas enviado por Napoleón I desde Roma a Josefina. Ésta se lo regaló después a su ahijada la baronesa Forget[34].

El 1 de abril de 1818 entregó otra factura que reunía el coste de varias composturas que había realizado para el oficio de guardarropa del Rey desde octubre de 1817 hasta esa fecha[35]. En ella se adjuntó el precio de varios instrumentos de acero que había comprado en el pasado mes de octubre para la reina María Isabel de Braganza y que poco después, antes de su entrega, colocó en una caja de tafilete. Pagó por ellos 600 reales. Además se incluyó en esta cuenta la limpieza de una espada de oro propiedad del Rey a la que se hizo una vaina nueva valorada en 80 reales. El 26 de noviembre arregló y añadió una chapa nueva a una cruz de Isabel la Católica por la que recibió 240 reales. Y en enero volvió a esmaltar otra placa de Isabel la Católica también por 240 reales, ensartó las conteras a dos bastones propiedad del Rey por los que sólo solicitó 20 reales, mejoró el aspecto de una placa de la orden de la Concepción a la que volvió a cubrir de esmalte solicitando por esta compostura otros 240 reales y soldó varias asas sueltas aumentando otras nuevas en varios collares de oro propiedad del Rey percibiendo por todo ello 200 reales. Por último, arregló dos bastones, uno de ellos de marfil en él que engastó dos ojillos fabricados en oro. Cobró 60 reales. Y para que la Reina pudiera lucir el aderezo de camafeos y brillantes compuso en dos ocasiones los deterioros ocasionados por el uso recibiendo por ello 160 reales. La suma total ascendió a 1.840 reales que le fueron entregados por Pedro Collado, jefe del guardarropa del Rey.

Por estas fechas también realizó una caja adornada con la cifra real que fue regalada a D. N. Gherandi, oficial mayor de la Secretaría de Estado y de Negocios extranjeros del rey de las Dos Sicilias por la que cobró 20.070 reales.

El 18 de abril, el encargado del real oficio de guardajoyas informó que sólo quedaban

33 Nacida en Madrid el 21 de agosto de 1817, falleció a los cuatro meses.

34 Hemos manejado la edición inglesa: H. VEVER, *French jewelry of the nineteenth century*. Londres, Thames and Hudson, 2001, p. 114.

35 AGP. Administración General, legajo 915.

disponibles tres collares del Toisón de Oro por lo que el Rey decidió encargar a Sánchez Pescador la ejecución de seis ejemplares nuevos. Se solicitó a la Casa de la Moneda que facilitase al platero ciento cuarenta onzas de oro de ley de 21 quilates[36].

El 20 de agosto el platero presentó la cuenta por la fabricación de estos seis collares. Cada collar constaba de cincuenta y ocho piezas incluyendo el cordero, todas ellas grabadas, cinceladas y esmaltadas. Pesaron doce marcos, cinco ochavas y tres tomines y se valoraron, incluyendo la hechura de cada collar, los armazones de acero y los derechos de contraste en 80.400 reales[37]. Por las seis cajas de tafilete rojo para guardarlos pagó 1.200 reales. La Real Casa de la Moneda, como hemos comentado, le entregó para la fabricación de estas piezas diecisiete marcos y cuatro onzas de oro estimadas en 44.901 reales y 17 maravedís. Una vez descontada esta cantidad la factura presentada por Sánchez Pescador ascendió a 36.699 reales y 17 maravedís[38].

Diez días más tarde, el 30 de agosto envió otra factura al oficio de Guardarropa por valor de 17.796 reales que recopilaba los arreglos y composturas que había realizado desde el 1 de mayo hasta finales de ese mes. Ésta contenía entre otras cosas el precio de dos mondadientes de oro, grabados y cincelados, valorados en 90 reales cada uno y el coste estimado en 16 reales de dos conteras que el día 13 de mayo había colocado en dos bastones del Rey. También se incluyó la cantidad solicitada por la compostura que realizó el día 18 del mismo mes en dos hebillas de oro a las que además colocó las charnelas correspondientes solicitando por ello 120 reales y el coste de una vaina nueva que embutió el día 24 en una espada de oro del Rey en 40 reales. El 13 de junio arregló una placa de la orden de San Fernando a la que instaló además un muelle nuevo recibiendo 40 reales, un regatón a un junquillo y un puño de oro a otro junquillo propiedad del Rey añadiendo además el regatón de metal por 100 reales. Compuso también una cruz de banda de la orden de San Fernando a la que esmaltó de nuevo tasando su trabajo en 120 reales. Y el 26 de junio entregó otra cruz de banda en este caso de la orden de la Concepción que había esmaltado de nuevo demandando también 120 reales. Las últimas composturas fechadas el 26 de agosto se referían al precio del esmaltado de una placa de la orden de Isabel la Católica que lo había perdido en uno de sus brazos por 80 reales, la colocación de un regatón de metal a un bastón del infante don Francisco por 12 reales, la ejecución de cuatro cruces de la orden de San Fernando para lucir en la banda por 10.000 reales, la fabricación de tres placas de la misma orden valorada en 5.100 reales y la de una placa de la orden de Isabel la Católica en 1.600 reales. Éstos son los trabajos de mayor envergadura que acometió en estos meses. Adquirió por 160 reales los estuches para las cruces y por 108 reales los que se utilizaron para guardar las placas.

De esta cuenta se le descontaron 800 reales, valor del oro y de unos diamantes

---

36 Era práctica habitual que la Casa de la Moneda proporcionara a los plateros de cámara el oro necesario para fabricar los collares de la orden del Toisón y los de la orden de la Concepción. Ante la confusión generada porque no se había determinado quien satisfacía estos pagos, el Rey decidió que la Tesorería Mayor del reino era la encargada de reintegrar estas cantidades a la Casa de la Moneda. AGP. Fernando VII, Reinados, caja 346 y AHN. Ministerio de Hacienda, l. 6822.

37 La fe de contraste fue firmada por Ildefonso Urquiza. AGP. Administración General, legajo 5276.

38 Sin embargo el 25 de enero de 1819 sólo le entregaron 30.638 reales y 17 maravedís según cuenta enviada por el encargado del real oficio de Guardajoyas a la Veeduría general de la Real Casa.

engastados en varias coronas de pequeño tamaño que le entregaron para su reutilización y 481 reales por el oro aprovechado de la guarnición de una caja. Para ello se presentó fe de contraste firmada por Castroviejo y por Vélez[39]. Finalmente recibió 16.515 reales[40].

El 2 de noviembre de 1818 presentó otra cuenta por importe de 77.612 reales y 28 maravedís por el coste de un **aderezo de brillantes y topacios** encargado por el Rey para la reina Isabel de Braganza compuesto de collar, pendientes, manillas y peine[41]. El collar respondía a un diseño basado en trece orlas de brillantes guarnecidas con trescientos dieciséis brillantes. Cada orla encerraba un topacio engastado en plata, montado al aire y con el reverso de oro. Entre las orlas se intercalaron el mismo número de entre piezas engastadas con doscientos sesenta y seis brillantes y de ellas se suspendieron setenta y ocho topacios aguacates enriquecidos en la parte superior con un capullo de brillantes y algunas rosas de esfera. En el cierre se engarzaron veintiún brillantes. Se utilizaron en total 1.384 brillantes y se pagó por la hechura, a ocho reales cada piedra, 11.072 reales. Los engastes de los trece topacios se valoraron en 312 reales. Y el de las 352 rosas de esfera en 1.408 reales. El oro y la plata utilizados en el collar costaron 640 reales. En total 13.432 reales.

Los pendientes llevaban dos orlas en los arillos y dos chatones con sendos aguacates colgando. Las orlas estaban guarnecidas con veinticuatro brillantes cada una. En total 50 brillantes por cuya montura se pagaron 400 reales más otros 48 reales por los engastes de oro de los topacios. Por el oro y la plata 60 reales. En total 508 reales.

Las manillas estaban compuestas por doce orlas con 526 brillantes, doce topacios y veinticuatro chatones intercalados entre las orlas. Todo estaba engastado de manera similar a las piezas anteriores. El engaste de los brillantes se valoró en 2.608 reales y el de los topacios en 288 reales. Por el oro y la plata cobró 160 reales. En total 3.056 reales.

El peine estaba guarnecido con 629 brillantes y cuatro topacios cuyos engastes se tasaron en 5.128 reales. El oro y la plata en 380 reales. En total 60.616 reales y 28 maravedís.

Todos los diamantes empleados en este aderezo, sin incluir treinta y cuatro brillantes proporcionados por Isidoro Montenegro, jefe del guardajoyas, pesaron ciento veintiún quilates y se estimaron en 54.708 reales y 28 maravedís. Se adquirió una caja para guardarlo por la que se pagó 400 reales[42]. La Reina disfrutó poco de este aderezo pues falleció el 26 de diciembre.

También en noviembre, en colaboración con el pintor de cámara de origen canario Luis de la Cruz y Ríos, ejecutó un joyel de primer orden, con el retrato del Rey rodeado

39 En ella se describe la guarnición como dos cercos de oro, uno de ellos para el borde de la caja cincelado con adornos en forma de trofeos de música y otro, para el borde de la tapa, engoznada, grabada y con varias hojas de oro verde colocadas a intervalos y algunos adornos sobrepuestos de plata. Todo ello pesó una onza, cinco ochavas, tres tomines y seis granos de ley de 19 quilates y medio. Se valoró en 481 reales y medio.

40 AGP. Administración General, legajo 915.

41 Se le entregó esta cantidad en cuatro libranzas de 20.000 reales cada una fechadas el 4 de noviembre, el 4 de diciembre de 1818, el 11 de enero y el 18 de febrero de 1819, esta última sólo de 17.612 reales.

42 AGP. Fernando VII, Reinados, caja 404.

de brillantes para el embajador de Cerdeña que anunciaba su despedida de la corte. Percibió 65.204 reales y 33 maravedís. Al pintor se le entregaron 1.500 reales[43].

El 23 de mayo de 1819 presentó una cuenta por la fabricación de dos sortijas de oro adornadas con las armas reales que realizó para los desposorios del infante don Francisco de Paula con la princesa napolitana Luisa Carlota de Borbón Dos Sicilias. El oro y la hechura de cada sortija costaron 240 reales, es decir 480 reales las dos.

Y al mes siguiente, en otra factura fechada el 16 de junio, incluyó el coste de la compostura de un aderezo de brillantes y la fabricación de una cadena para un reloj del Rey. Se le entregó por este trabajo 4.170 reales. Para el aderezo realizó cien chatones, sesenta de ellos guarnecidos con brillantes cuyo peso era de cuatro granos cada uno, engastados al aire con garras de plata y el reverso de oro, que se reaprovecharon de unas hebillas de plata. La hechura de cada engaste se valoró en 16 reales, es decir, en total 960 reales. Y otros cuarenta chatones, más pequeños, montados de manera similar, procedentes de un collar antiguo. Por este trabajo recibió 480 reales. También ejecutó una sortija con un solitario propiedad del Rey con el engaste calado, montado al aire y con el reverso de oro. Por la hechura y el material percibió 160 reales. El collar se repulió costando 140 reales. El oro y la plata empleados en los chatones se valoraron en 90 reales y por la compostura de la caja donde se guardaba se entregó 120 reales.

La cadena de oro para el reloj se completó con la llave y el sello. En este último se engastó un gran topacio en él que se grabó el nombre del Rey y la corona real. Se tasó, con el oro y la hechura, en 1.500 reales. El topacio costó 320 reales y el grabado de las letras y la corona 240 reales. La llave, "a lo Breguet"[44], fue realizada por el relojero José de la Plaza[45], al que Sánchez Pescador le entregó oro valorado en 160 reales[46].

Fernando VII de nuevo viudo volvió a casarse en esta ocasión con María Amalia Josefa de Sajonia. Por este motivo, Sánchez Pescador envió el 18 de septiembre de 1819 una cuenta por la ejecución de dos sortijas de oro adornadas con las armas reales para los desposorios del monarca. Costaron al igual que en 1816, incluyendo oro y hechura, 240 reales por lo que la factura ascendió a 480 reales.

En octubre de 1819 inició un litigio con Manuel Tavela[47], porque éste aunque

43 AHN. Ministerio de Hacienda, l. 6820.

44 Tipo de llave de trinquete inventada y patentada por el relojero suizo Abraham-Louis Breguet en 1789. Breguet que se formó en las mejores escuelas francesas, inglesas y suizas se convirtió en el relojero de los reyes de Francia, destacando entre sus obras el reloj de bolsillo que creó para la reina María Antonieta. Su fama se extendió rápidamente por todas las cortes europeas. Carlos IV y sobre todo María Luisa de Parma le adquirieron un importante número de relojes de bolsillo.

45 Relojero de cámara de Fernando VII, se ocupaba del mantenimiento de los relojes del Palacio del Buen Retiro por lo que percibía 320 reales cada seis meses. Tenía obrador abierto en Madrid con varios oficiales.

46 AGP. Fernando VII, Reinados, caja 404.

47 En algunos documentos se interpreta como Fabela. Este platero, que nació en Madrid en 1779, solicitó cédula de aprendiz el 28 de julio de 1802. En 1808, ya como oficial, vivía en la calle Angosta de San Bernardo. Durante la invasión francesa pudo trasladarse a Lisboa y desde allí exiliarse a Brasil. Acompañó a la princesa María Isabel de Braganza cuando esta se traslado a Madrid y se casó con Fernando VII. Tavela había sido nombrado segundo diamantista de cámara el 23 de octubre de 1816. Se examinó para alcanzar el grado de platero de oro el 17 de marzo de 1818 y se aprobó el 22 de abril.

era segundo diamantista de cámara se ocupaba de las joyas de la Reina cuando en realidad debía ocuparse Sánchez Pescador. Por este motivo, el sumiller de corps informó que los plateros diamantistas de Casa y cámara eran los encargados de fabricar los collares del toisón, los joyeles, los aderezos y las joyas de pedrería. Y que la Reina Madre, es decir María Luisa de Parma, había tenido oficiales con sueldo a su servicio dedicados exclusivamente al cuidado de sus joyas, los cuales realizaban pequeñas composturas y modificaciones en el diseño conformes al gusto de la Reina, dejando la ejecución de las piezas más importantes en manos del platero diamantista. Este conflicto surgió porque ambos pretendían el cargo de diamantista de María Amalia de Sajonia, ya que eso suponía que el elegido se encargaba de elaborar las joyas de la nueva reina, tarea que ambos anhelaban por el dinero que recibirían por la ejecución de estas joyas. El Rey, a pesar de solicitar informes al mayordomo mayor, a la contaduría general y al sumiller de corps ratificó a Manuel Tavela en su cargo de segundo diamantista al servicio de la Reina.

El 2 de noviembre Sánchez Pescador entregó varias joyas que había reformado por encargo del Rey para la reina María Amalia. La pieza más importante era un collar de mosaicos. En él colocó ciento veinte chatones pequeños, unidos unos a otros por asas, con sus correspondientes brillantes engastados al aire, con las garras de plata y el reverso de oro y diez chatones grandes intercalados entre varias orlas montadas al aire con los cercos calados. En estos últimos se engastaron brillantes propiedad del Rey. Por la hechura de los chatones pequeños recibió 1.440 reales y por los diez grandes 800 reales. Por el oro y la plata 240 reales. Por repulir y componer todo el collar, tanto el oro como la plata, percibió 160 reales. Compuso también las manillas, con treinta chatones pequeños y cinco grandes cada una, montados al aire y calados, en las que engastó diez brillantes grandes propiedad del Rey y sesenta más pequeños por cuya hechura cobró 720 reales. Por los diez chatones grandes 800 reales. En los pendientes únicamente colocó dos chatones calados en el centro guarnecidos con dos brillantes propiedad del Rey recibiendo por la hechura 160 reales. Renovó el diseño del peine que formaba parte de este aderezo grande, reaprovechando los 541 brillantes de varios tamaños que se desmontaron del antiguo y colocando dos brillantes nuevos de doble labor. Por el trabajo de engastar las piedras antiguas le entregaron 4.869 reales, es decir nueve reales por piedra. Y por los dos brillantes nuevos y algunos menudos que completaban el conjunto recibió 900 reales. A este peine se le añadió una banda en la parte superior engastada con cincuenta y cinco brillantes de doble labor y primer agua cuya hechura se valoró en 660 reales, es decir, 12 reales por piedra. Las piedras costaron 9.843 reales y 29 maravedís. A la pieza que adornaba la cintura se le agregó una culebra, de pequeño tamaño, guarnecida con dieciocho brillantes engastados al aire, con el reverso de oro, estimando la hechura

Como prueba de examen realizó un alfiler. En 1819 el Rey le destinó al servicio de la reina Isabel. Una vez fallecida la Reina se quedó sin trabajo y por ese motivo solicitó al Rey que le ratificase en el cargo de diamantista al servicio de la futura reina, es decir María Amalia de Sajonia. También trabajó para el infante don Francisco de Paula y para su esposa. Entre las joyas realizadas para Isabel de Braganza consta dos pares de pendientes con dos brillantes grandes, el engaste de dieciséis turquesas y sesenta y cuatro brillantes en un bandó y la compostura de unas cabezas de pendientes colocando en ellas unas orlas de brillantes. Recibió por ello 1.160 reales. AGP. Fernando VII, Reinados, caja 161.

en 162 reales. Para completar estas piezas se utilizaron piedras procedentes de unas hebillas y de las alas de una joya con forma de mariposa. Por el trabajo de desmontar estos brillantes y completar la guarnición de las joyas percibió 6.075 reales. Por último, ejecutó un medallón circular engastado con brillantes montados al aire que custodiaba entre dos cristales un mechón de cabello por él que cobró, incluyendo hechura, oro, plata y cristales, 340 reales. Los brillantes eran propiedad real. La caja y la funda de terciopelo carmesí adornado con galón de oro costaron 1.300 reales. En ella se colocó una cifra guarnecida con brillantes y diamantes rosas de esfera todos ellos procedentes de otra cifra desmontada. Recibió por la hechura 1.600 reales. Y finalmente por repulir y limpiar todas las alhajas solicitó 300 reales. La suma total ascendió a 34.369 reales y 25 maravedís[48].

El 10 de noviembre se le libraron 11.600 reales que previamente él había abonado al comerciante Celedonio Haedo, con tienda abierta en la calle de la Montera, por tres aderezos completos de luto con sus correspondientes estuches adquiridos para la Reina y las infantas María Francisca de Braganza y Luisa Carlota de Borbón. Uno de ellos costó 4.600 reales y los otros dos, 3.400 y 3.900 reales respectivamente[49].

El 22 de diciembre le encargaron la ejecución de ocho collares de la orden del Toisón. El platero solicitó que la Casa de la Moneda le entregase 160 onzas de oro de 22 quilates para su fabricación. El platero acudió en varias ocasiones a la Casa de la Moneda pero no pudieron proporcionarle esta cantidad al no disponer de tanto metal. Sánchez Pescador comentó que se podía adquirir este oro en el mercado pero que había que abonar en el acto 51.200 reales, cantidad de la que él no disponía por carecer de fondos. Finalmente y después de varios intentos para conseguir el material, no se realizaron[50].

El 22 de febrero de 1820 presentó una cuenta que incluía la fabricación de cuatro cruces de oro de la orden de San Fernando para colocar en la banda por las que cobró 6.000 reales, dos placas de oro de la orden de Isabel la Católica tasadas en 3.000 reales y una gran cruz de la misma orden para la banda en 1.600 reales. Además elaboró una hoja de laurel de oro para colocar en una gran cruz de la orden de la Concepción también para la banda y esmaltó de nuevo toda la cruz por 600 reales. Por abrillantar una placa de plata y esmaltar la Virgen percibió 900 reales. Por la hechura, las charnelas y dos ochavas de oro empleado en un juego de hebillas tiradas a maquina, sin adornos y con parte del oro reaprovechado de unas viejas, 700 reales y por la compostura de un toisón del Rey que se pulió de nuevo y al que se añadió un asa 140 reales. En total 12.940 reales[51].

El 19 de mayo el Rey aprobó que se pagaran al platero 28.948 reales y 25 maravedís por la ejecución de un joyel de segundo orden que se regaló a José Luis de Sousa, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de S.M. fidelísima. Y el 27 de mayo de 1820 se entregaron 1.500 reales al pintor Luís de la Cruz y Ríos y 74.459 reales al platero por el retrato y el joyel de primer orden para el embajador

---

48 AGP. Fernando VII, Reinados, caja 404.

49 Del precio total de los aderezos, 11.900 reales se rebajaron 300 reales.

50 AGP. Fernando VII, Reinados, caja 346.

51 AGP. Administración General, legajo 5262.

del Rey de las Dos Sicilias. Como en ejemplares anteriores, la joya respondía al tipo tradicional, es decir el retrato del rey rodeado de una o dos orlas guarnecidas de brillantes y un copete con una corona. En este ejemplar se colocaron en la primera orla treinta y dos brillantes de doble labor y primer agua que pesaron 22 quilates y se tasaron en 34.031 reales. En la corona del copete se engastaron dieciocho brillantes, de la misma clase y tamaño que los anteriores, con un peso de 6 quilates en 6.120 reales. Cinco brillantes similares adornaron el diseño de lises de la corona con un peso de tres quilates y medio por 5.203 reales. En el mundo de la corona se colocó un brillante con un peso de ocho granos y medio en 6.500 reales. Y la segunda orla y el resto del diseño de la corona se guarnecieron con 216 brillantes de simple labor y buena calidad estimados en 19.215 reales. Por la hechura de la joya y por el cristal que cubría el retrato se pagó 2.880 reales y por el oro empleado 340 reales. Se guardó en un estuche que costó 160 reales[52].

Por estas fechas, y tras muchas disputas, consiguió en calidad de primer platero diamantista de la real Casa, Cámara y Familia, cubrir las ausencias de Manuel Tavela y durante esta licencia se ocupó del cuidado de las joyas de la Reina.

El 18 de octubre de 1821, por real orden, tasó los diamantes, las piedras preciosas y todas las alhajas de oro y plata[53] que habían pertenecido a los reyes padres, Carlos IV y María Luisa de Parma y que fueron enviadas desde Roma como parte de su testamentaría. Todas las joyas estaban realizadas en diamantes talla brillante y fueron valoradas en 2.591.040 reales[54]. Aprovechó la ocasión para solicitar un sueldo anual equiparable a los 18.000 reales que había percibido años atrás el platero de oro Leonardo Chopinot. Argumentó que, como él, se ocupaba de conservar y custodiar los diamantes de la Reina y que por este motivo debía acudir diariamente a palacio[55]. Se le concedieron 9.000 reales anuales[56]. En esta fecha también tasó las alhajas del infante don Antonio, hermano de Carlos IV.

En enero de 1822 entre las cuentas del guardarropa del Rey se incluyeron varias facturas presentadas por Sánchez Pescador. Entre ellas hay que destacar: por redorar una cadena de oro solicitó 24 reales; por la ejecución de un alfiler de oro con un gran brillante, montado al aire, engastado en plata, 160 reales; por colocar un gancho de oro y volver a esmaltar una placa de la orden de Isabel la Católica, 240 reales. Además: por colocar una pequeña trenza de cabello en una sortija 8 reales; por añadir a una llave de una caja de música un asa para que no se perdiera, 24 reales; por un nudo de oro esmaltado para un toisón 300 reales; por colocar un pestillo de

52 AHN. Ministerio de Hacienda, l. 6834.

53 Se incluyó toda la plata labrada de los oficios, la custodiada en el guardarropa así como el oratorio portátil y la botica.

54 A. ARANDA HUETE, “Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, p. 40.

55 El contador general de la Real Casa, Francisco Scarlati de Robles, informó que los oficiales que antiguamente se encargaban de este trabajo recibían un sueldo.

56 A pesar de que el contador general consideró que no debía pagar la media anata ya que la concesión de este sueldo fue una compensación por renunciar a los derechos de tasación, el rey dictaminó en enero de 1822 que dicho sueldo estuviese sujeto al descuento de la media anata y que se solicitara la exacción correspondiente a los 9.000 reales. Los derechos de tasación suponían el 2% del valor total de lo tasado.

oro y una asa a una cadena "de tipo chino", 12 reales; por un muelle de acero a una placa de la orden de la Concepción, 30 reales, por un gancho de plata a otra placa similar, 12 reales y por colocar tres brillantes en el chatón de la sortija que utilizaba el Rey diariamente, 30 reales[57].

El 16 de mayo entregó a Francisco Antonio Martínez, gentilhombre de casa, que sustituía por fallecimiento a Ignacio Pérez, un vellocino de oro que había adquirido en el mercado y que le costó 700 reales. Esta pieza se preparó para ser entregada como regalo al niño que había dado a luz la infanta María Francisca de Asís, esposa del infante Carlos María Isidro, hermano del Rey y que se envió rápidamente al real sitio de Aranjuez. El vellocino pudo engastarse en un collar de la orden del Toisón de Oro o montarse sólo ya que estaba destinado a un recién nacido.

Y el 4 de noviembre presentó otra cuenta en el oficio del real Guardarropa por lo que aparentemente fueron sus últimos trabajos al servicio del monarca. En ella se incluyó: un gancho que se colocó en una placa de la orden de Carlos III por lo que solicitó 40 reales; limar y redorar los tres mondadientes de oro del Rey por 30 reales; soldar la cadena de oro que llevaba el Rey habitualmente por 40 reales y poner pelo nuevo a la brocha de afeitar 20 reales.

El 6 de abril de 1823 el escribano don Juan de Mata Illana informó que doña Josefa Sánchez, vecina de la corte y viuda de don Pedro Sánchez Pescador, le exigió el poder original que éste le había conferido para poder testar[58]. Josefa, el 11 de octubre de 1823, adjuntando este poder, solicitó la declaración de pobre para su difunto esposo. En ella afirma que su marido había fallecido el 21 de marzo y que no tuvieron hijos por lo que era su única heredera. Fue enterrado con el hábito de San Francisco en el cementerio situado en la Puerta de Fuencarral. Se ofició un funeral de segunda clase por su alma y las misas que por él se dijeron se pagaron gracias a las limosnas entregadas por las hermandades de las que era cofrade[59]. A pesar de no dejar bienes y de no poder satisfacer las deudas contraídas, en la cláusula segunda del poder se dejaba abierta la posibilidad de que si en algún momento recibía alguna cantidad que se le adeudara, su viuda podía percibirla[60].

Sánchez Pescador trabajó poco. En primer lugar, porque fue nombrado platero de oro y diamantista en 1815 y falleció a comienzos de 1823. Además, el oficio de guardajoyas fue saqueado por los franceses durante la guerra de la Independencia. La mayoría de las joyas fueron robadas. Con una economía en crisis había pocas posibilidades para adquirir piedras y oro. Hasta que no llegaron a España las joyas

57 Además Sánchez Pescador incluyó una cuchara pequeña de acero para la salvadera del neceser regalado por el Rey a la Reina valorada en 50 reales y por inventariar y tasar los dos estantes del real cuarto, 160 reales. AGP. Fernando VII, Reinados, caja 492.

58 AGP. Personal, c. 969, exp. 30. Éste, como ya hemos visto, se había firmado ante el escribano Máximo García Benito el 10 de septiembre de 1814. Desconocemos el motivo por él que estaba en poder de Mata Illana pues García Benito continuaba ejerciendo como escribano en Madrid.

59 AHPM. Protocolo 23.624.

60 Es de imaginar que esta disposición se recordó porque era habitual que la Real Casa y otros clientes adeudaran al platero la fabricación de alguna joya. Sin embargo su viuda no debió recibir nada porque en 1830 solicitó una ayuda al *Colegio* que se le concedió de los fondos dejados por el platero Juan Manuel Arán.

procedentes de la testamentaría de la reina madre María Luisa de Parma no se creó en el oficio de guardajoyas un fondo con piezas pasadas de moda que pudieran desmontarse y elaborar con ellas otras nuevas.

Si observamos los retratos de la reina María Isabel de Braganza descubrimos pocas joyas adornando su figura. Además la Reina también falleció pronto. María Amalia de Sajonia, en los primeros años tampoco utilizó muchas joyas. En los retratos que de ella se conservan en los fondos de Patrimonio Nacional, en el Museo Nacional del Prado y en otros museos nacionales apreciamos sencillas diademas guarnecidas de pedrería, mucho más humildes que las descritas en los documentos, varios modelos de pendientes, collares de perlas y sortijas. De la infanta María Francisca de Asis Braganza se conserva un retrato de Luís de la Cruz con un aderezo guarnecido con piedras de color rojo, que no tiene nada que ver con el regalado por los reyes[61]. Y por último, Sánchez Pescador tuvo que competir con Manuel Tavela, por lo que los escasos encargos se repartieron entre ambos artífices.

61 A. RUMEU DE ARMAS, *Luis de la Cruz y Ríos*. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Biblioteca de Artistas. Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

Las joyas y el mar en el siglo XVI. El navío de Consolación de Utrera, un ejemplo excepcional

LETIZIA ARBETETA MIRA
Doctora en Historia del Arte

Desde antiguo, el mar se ha asociado a los más largos viajes, con los peligros consecuentes. El desconocimiento geográfico de ciertas zonas del planeta dio pie a las más fantásticas leyendas, a veces recogidas en la cosmogonía de diversas religiones o derivadas de los propios conocimientos científicos, sobre todo los que afirmaban que la Tierra era plana, lo que suponía que el mar era su frontera y que, en algún punto, el suelo se acababa y las aguas se precipitaban al vacío formando una gran catarata.

Los fantásticos relatos de marineros y supervivientes fueron, bien considerados inverosímiles, bien tenidos como artículos de fe, al tiempo que de todos era conocida la magnitud de los fenómenos naturales en el mar y las zonas costeras, aterradores en muchos casos, peligrosos siempre. La infinita variedad de la fauna marina y las especies vegetales, los tamaños de algunos especímenes, la extraña apariencia de otros, todo ello, junto a la escasa autonomía de las naves, hacían del mar un espacio inquietante, un camino de irás y no volverás que precisaba de toda ayuda, humana o sobrenatural, para salir de cualquier travesía con bien.

El conocimiento de la existencia de tierras "más allá de las columnas" no probó definitivamente que el planeta era redondo, sino que se conocía algo más de aquellas zonas definidas como "Terra ignota", por lo que, en los sucesivos mapas que se fueron realizando de las tierras americanas, continuó la costumbre medieval de habitar las aguas marinas con navíos y seres monstruosos.

Pueden citarse algunos ejemplos, tanto de mapas de Europa como de América, para demostrar el impacto que tuvieron estos detalles decorativos y aparentemente superfluos de los nuevos instrumentos del conocimiento, en el mundo de la joyería, tal como puede comprobarse en las obras de Munster editadas en 1540, 1550 (*Typus*

Orbis Universalis) y h. 1552 (*Tabula Novarum Insularum Americas*); el *Americae Sive Orbis Nova Descriptio*) de 1588, de Abraham Ortelius, autor del célebre atlas *Theatrum Orbis Terrarum*, editado en Amberes en 1570; el mapamundi de Mercator de 1587, y otros que publicara antes de 1569. En otro mapa de Ortelius, *Septentrionalium Regionum Descriptio*, aparece la clásica ballena o pez monstruoso, muy naturalista, al lado de un tritón, coronado de hojarasca, con larga cola de pez y extremidades de palmípedo, que toca un instrumento de cuerda.

La obra monumental de Ortelius parece haberse inspirado en los repertorios grabados contemporáneos, pues en otro mapa de 1584, *Africae Tabula Nova*, que muestra el continente africano y las costas de Brasil, se ha incluido la imagen de un pez monstruoso de grandes barbas, similar a los modelos de joyería. Este pez, cuyo significado ha sido muy discutido, quizás represente una ballena, a juzgar por el grabado de Theodor De Bry *Americae Pars Nunc Virginia*, fechado en 1590, donde aparece un ejemplar similar pero expulsando dos chorros de agua, recurso distintivo de este cetáceo. Y, en ocasiones, se presenta una variante híbrida, con extremidades delanteras palmeadas y una hilera de altas espinas sobre el lomo, monstruo sobre el que cabalga a veces el propio Neptuno, con tritones que hacen sonar caracolas.

Las representaciones de delfines, muy frecuentes en los mapas, van, a medida que avanza el siglo, ofreciendo una imagen más realista, al tiempo que resaltan su cuerpo grácil y de abultada cabeza, como se aprecia en el mapa *Regni Hispaniae Post Omnium Editiones Locupletissima. Descriptio*, parte también del *Theatrum Orbis Terrarum*, incluye además la imagen de un pez espada, del que, por el contrario, no conocemos ningún ejemplar en joyería.

Esta aproximación a la realidad contrasta con la visión de algunas décadas anteriores. Así, la *Carta Marina et Descriptio Septentrionalium Terrarum ac Mirabilium*, de Olaus Magnus (Olaf Storr), publicada en Venecia en 1559, es del mayor interés, pues se muestran diversas "maravillas" consistentes diversos barcos y animales marinos de aspecto un tanto alterado por la fantasía del grabador, quien no duda en incluir escenas como un calamar gigante y una sierpe atacando sendos navíos, al lado de peces voladores, unicornios (interesante aproximación, ya que los famosos cuernos de unicornio eran, en realidad, defensas de narval), un monstruo escamoso con personajes que han encendido fuego, etc.

El asunto del monstruo marino intentando hundir un navío proviene del mundo medieval, referido en parte a la historia bíblica de Jonás, por lo que todo marinero estaba advertido de este peligro, real o imaginario, que serviría para explicar numerosas desapariciones mientras que, para evitar tales situaciones, se buscarían, por su carácter profiláctico, joyas con temática de monstruos marinos. La ballena tiene también esa doble connotación de monstruo temible que puede ser amigable, según disponga la Providencia, lo que nos remite de nuevo a al episodio de Jonás, como aviso de que las malas acciones personales pueden poner en peligro la seguridad de la travesía.

Así, el profeta menor Jonás, arrojado de un navío cuya tripulación lo considera causante de una tempestad, es engullido por una ballena y permanece en el vientre

del cetáceo tres días, surgiendo de nuevo sano y salvo[1], tema que se encuentra frecuentemente representado en las artes plásticas, especialmente en manuscritos medievales, como la Biblia sefardí de 1476 denominada "Kennicott"[2], donde el pez monstruoso aparece representado de forma similar a los pinjantes hispánicos con el mismo asunto. Sin embargo, el tema propio de Jonás escasea, a excepción de algunas alhajas como la que fechamos en el siglo XVI, existente en el tesoro de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, que consiste en una ballena con el cuerpo formado por una perla irregular, de cuya boca surge el medio cuerpo de un hombre, ejemplar perteneciente al grupo estético de los formados por oro y berruecos, caso del caballito y la sirena de la Fundación Lázaro Galdiano, o las sirenas adheridas al manto de Nuestra Señora de Guadalupe de Sucre.

Ya desde antiguo la ballena se concibe como un ser espantoso, de tamaño similar al de los navíos y así aparece en el bestiario del siglo XIII de la Bodleian Library, obra de 1190[3].

Ambroise Paré, en *Des Monstres et prodiges*[4], publica una ilustración con una sirena y un tritón "aparecidos en el Nilo"[5], seres híbridos con extremidades delanteras atrofiadas, detalle que aparece también en varios dibujos de exámenes, celebrados en Barcelona[6], como los de de Lotxim Campana en 1600 y Anrich Alavall en 1602 y en algunas de las joyas dibujadas en el inventario gráfico del joyel de Guadalupe de Cáceres[7], sobre el que diversos autores hemos escrito en varias ocasiones.

El hombre contemporáneo de todas estas cartas marinas creía que, dada la inmensidad del mar, todo era posible, o casi todo y quizás la representación de estas figuras no sólo obedeciera a un sentido decorativo de horror vacui, sino también podrían constituir una especie de advertencia. Incluso, algunos textos posteriores, con pretensiones científicas se esforzaban, mediante descripciones y grabados, por asimilar estas rarezas, como sucede con la *Physica Curiosa* de Caspar Schott, editada en 1697, que incluye, entre sus láminas la imagen de un "Satyrus marinus", un tritón, un pez monje con sus hábitos[8] e incluso una especie de obispo con su mitra, todo ello sugerido por las formas naturales de determinadas especies. Siguiendo parecidos modelos citaremos el pinjante con un tritón conservado en el tesoro de la catedral de Cuenca.

Más de un siglo antes, Conrad Gessner, en el libro III de su importante *Historia animalium* (Frankfurt, 1554), *De piscium et aquatilium animalium natura*, también

1 Libro de los Profetas: Jonás 1:1 y ss. Sobre ejemplos en el arte cristiano, ver: L. RODRÍGUEZ PEINADO, "El ciclo de Jonás". *Revista digital de iconografía medieval* vol. 1, nº 2 (2009), pp. 21-31.

2 Bodleian Library, MS Kennicott 1, f. 305r.

3 Bodleian Library, MS. Bodley 364, ilustr. "De Balena".

4 A. PARÉ, *Des monstres...* Librairie Droz. París, 1971 (reed. 1573).

5 A. PARÉ, *Opera Ambrosii Parei Regiis Primari et Parisiensis Chirurgi, A docto viro plerisque locis recognita, et Latinitate donata, Iacobi Guillemeau... labore & diligentia*. París, 1582.

6 Ver imágenes en P.E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*. Nueva York, 1972, ils. 140 y 141.

7 Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. *Inventario del joyel de Nuestra Señora*, códice 83, ff. 28r y 45v.

8 C. SCHOTT, *Physica curiosa, sive, Mirabilia naturæ et artis libris XII.* Herbipoli: Sumptibus Johannis Andreæ Endteri & Wolfgangi Jun. hæredum, excudebat Jobus Hertz..., 1662, p. 401, ver: figura I, tritón, figura IV, sátiro marino.

se dejaba llevar por la fantasía incluyendo la imagen de la ballena amenazando el navío que ha echado el ancla creyendo hallarse en una isla, y con figuras de hombres que cocinan en su interior. En el *Nomenclator aquatilium animalium*, editado en Zurich en 1560[9], recoge también algunas imágenes de seres marinos semejantes a las divulgadas en los repertorios joyeros más comunes. Siguiendo parecidos modelos citaremos el pinjante con un tritón conservado en el tesoro de la Catedral de Cuenca, con su torso formado por una perla barroca.

Desde esta óptica no es de extrañar que la cartografía marina, instrumento científico y exacto por excelencia, no desdeñe en adornarse con los más variopintos seres, incluyendo sirenas, que el propio Ortelius presenta, habitando los mares en su *Indiae Orientalis Insularum...*, además de una ballena embistiendo un galeón.

La postura de estas sirenas no puede ser más convencional, y se corresponde con muchos diseños de joyería que las presentan con peines o espejos en la mano, significando los peligros que la seducción femenina tiene sobre el hombre, lo que, colocado sobre un mapa, podría también recordar sutilmente el peligro que acecha en puertos desconocidos y lejanos, que no brillan precisamente por sus condiciones higiénicas. La sirena tocando un instrumento simboliza los pecados de la carne y, en el mundo clásico, el peligro de la armonía musical como adormecedora de los sentidos, es tema de numerosos pinjantes realizados entre los siglos XVI y XVII, como las sirenas de oro con cuerpo de berrueco o perla barroca, que se encuentran sobre el manto metálico de la Virgen de Guadalupe de la Catedral de Sucre[10] y que han llegado a definir la iconografía de la imagen. Posee esta imagen multitud de joyas, varias de temática marina que coinciden con los modelos aquí comentados, y que no se citan individualmente por razones de espacio.

Es tal el poder benéfico atribuido a su imagen que aparece incluso en los sonajeros infantiles, con su espejo, algún instrumento o mirando curiosa por un catalejo, temas todos asociados al mar y los peligros del agua, sea salada o dulce.

Otras combinaciones de animales terrestres con marinos sirven, en ocasiones para interpretar, por parte de los artistas, el aspecto de una especie nueva o desconocida, como puede apreciarse en diversos grabados, de los que destacamos el mapa de Islandia y las costas de Noruega del *Theatrum…* de Ortelius, donde se ha dibujado un caballo marino, similar en todo a los tritones, salvo en su cabeza equina, y combinaciones de cabezas de león, cerdo o pájaro con cuerpos de peces y patas de reptil. Figuras similares se repiten en otros mapas de la serie.

La ballena, por sus enormes dimensiones, ha sido objeto de toda clase de leyendas y suele hibridarse, como hemos visto, con peces monstruosos, dibujándose con escamas, espinas, colmillos patas atrofiadas o aletas, pero siempre expulsando

9 C. GESSNER, *Nomenclator aquatilium animantium. Icones animalium aquatilum in mari et dulcibus aquis degentium…* Tiguri, excudebat Christoph Froschoverus, 1560. “De Cetis”: ballena atacando un navío. Ver imagen en: http://www.intechopen.com/books/new-approaches-to-the-study-of-marine-mammals/when-whales-became-mammals-the-scientific-journey-of-cetaceans-from-fish-to-mammals-in-the-history-o

10 Sobre este magnífico conjunto de joyas, muchas del siglo XVI y con numerosas representaciones marinas, ver: L. ARBETETA MIRA, “La joyería, manifestación suntuaria de dos mundos”, en VV. AA., *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid, 1999, pp. 440- 442.

chorros de agua. Y su ferocidad puede aplacarse con las buenas prácticas cristianas, como vemos en el *Novis Orbis Indiae Occidentalis*[11], donde se presenta un gran pez sobre el que se celebra la misa mientras el navío reposa sobre su lomo, todo ello relacionado con la leyenda de san Barandán o Brendan. Este sentido de lo salvaje domado será una de las razones de uso de las joyas con semejantes temáticas, como la que incorpora un jinete sobre el pez, que también se encuentra representada en Sucre, con varios ejemplares, así como en el libro del Joyel de Nuestra Señora de Guadalupe, en los exámenes barceloneses, museos y tesoros marianos diversos, temas ya tratados en otras ocasiones.

Sirvan estos ejemplos para señalar la gran aceptación de estas inquietantes criaturas y lo universal de su imagen, pues coinciden grabados de distintas obras literarias y científicas, además de los mapas, con los modelos que se difundieron como modelos de joyería, algunos usados en toda Europa, como las series de Hans y Adriaen Collaert[12] (1582), sin olvidar los grabados representando a Cristóbal Colón[13], Américo Vespucio o Magallanes con diferentes criaturas marinas[14] (lám. 1), además de los diseños de Erasmus Hornick publicados en Nuremberg[15], creador de un estilo que se considera modelo de numerosas joyas[16]. También los grabados que ilustran las obras de emblemas o figuras simbólicas, guardan un estrecho parecido con los modelos más comunes de algunas de las criaturas del mar y las naves representadas en los mapas.

Mucho se ha discutido sobre las diversas lecturas que estas joyas puedan poseer y, posiblemente, tengan cabida varios puntos de vista, comenzando por el más simple, como es el de la moda. En efecto, la temática marina pudo gozar de una gran demanda y aceptación con el auge de la navegación, motivada por la apertura de nuevas líneas y una gran expansión en un plazo relativamente corto de tiempo. Además, la llegada a nuevos territorios ofrecía la posibilidad de contactos comerciales y, por tanto, de realizar grandes fortunas. El riesgo y la riqueza, de esta forma, se convertían en compañeros de viaje, por lo que todo lo relacionado con la mar gozaría de gran prestigio, y de ahí que, con escasas variantes, encontremos similares temas y modelos en la cartografía y los diseños de platería.

---

11 H. PHILOPONUS (Caspar Plautius), *Nova typis transacta navigatio. Novi Orbis Indiae Occidentalis*. (Linz), 1621.

12 Principalmente H. y A. COLLAERT, *Bvllarvm in avrivm... Archetypi Artificiosi*. Amberes, Galle, 1582; A. COLLAERT, *Piscivm Vivae Icones*. Amberes, Sadeler, 1610.

13 T. de BRY (inv.) y A. COLLAERT (exc.), *Chistophorvs Colvmbvs Ligvr*. Amberes, h. 1560-1618. Ver nota siguiente.

14 J. STRADANUS y A. COLLAERT, *Americae Retectio*. Amberes, Joannes Galle, h. 1585. Conjunto de cinco grabados con Vespucio, Colón, Magallanes y dos alegorías de Génova y Florencia.

15 E. HORNICK, *Qvidqvid Agis...* Nuremberg, MDLXII. Conjunto de 20 grabados.

16 En el British Museum, por ejemplo, se consideran influenciados por Hornick varios pinjantes, como el nº invº 1848,1125.147.a; el caballito marino polícromo, nº invº WB 159; la sirena con flamero y angelote, nº invº WB 155, obra italiana o alemana, proveniente de la col. de Lady Conyngham; otra sirena con esmeralda redonda central, catalogada como posible obra española, nº invº 19 WB 154; un caballito de mar jinete emplumado, España s. XVI, nº invº WB 156, etc.



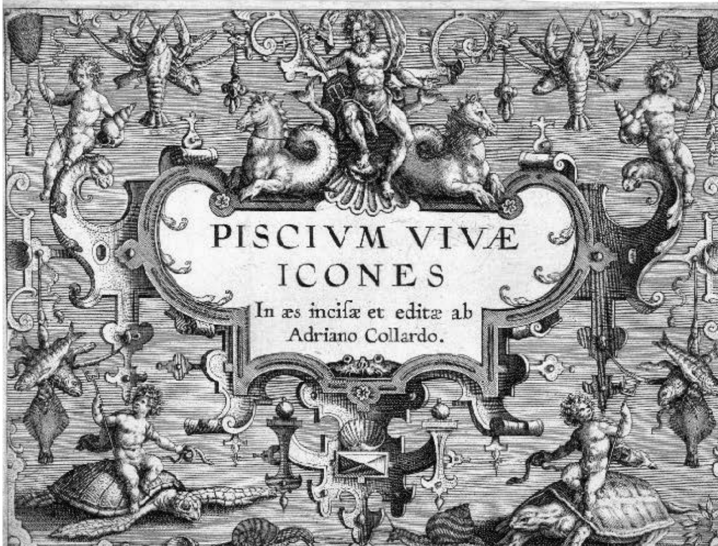


LÁMINA 1. *ADRIAEN COLLAERT, Grabados. Colón, Americae Retectio y frontispicio de Piscium Vivae Icones (Nótese el parecido de los animales marinos representados con algunos diseños de pinjantes de cadenas).*

En un segundo nivel, podría determinarse cierta "utilidad" de este tipo de joyas como las que se solían incluir en los cinturones usados por los lactantes, denominados "dijeros" o cinturones mágicos, que consistían en una agrupación de diversos elementos a los que se atribuían, por razones religiosas o profanas, valores de protección contra

las enfermedades y el mal de ojo. En este apartado entrarían tanto relicarios, crucifijos, imágenes piadosas, medallas y otros objetos religiosos, como amuletos de diversas clases, formados por determinadas materias o partes de animales, además de formas diferentes, como la campanilla de plata u oro cuyo tintineo ahuyenta a las brujas, las higas, las medias lunas o las lamías o sirenas.

En algunos tratados médicos como el del doctor Ruices de Fontecha, publicado en 1606[17], se observa cómo el autor no se decide a condenar estos usos como contrarios a las creencias cristianas, pues está convencido de que resultan útiles para algunas situaciones potencialmente peligrosas para el protegido, como es el caso del "mal de ojo", un daño que puede sobrevenir por una mala mirada y que no necesariamente depende de la voluntad del aojador, sino que es una especie de veneno que ciertos ojos tienen, tal como describe la viajera francesa Madame D'Aulnoy[18]. Y ante esto, la sirena, perversa por excelencia ya que representa el lado oscuro femenino, capaz de causar, con sus encantos, la destrucción del varón, se transforma en genio protector, por virtud de la magia apotropaica, basada en el principio de que los iguales se repelen y, por tanto, ya que la sirena era peligrosa sobre todo por su canto, se considera especialmente eficaz contra cualquier sonido capaz de causar daño, como, por ejemplo, un maleficio.

Y, por último, tomemos el mismo ejemplo para pasar al siguiente nivel, el de la representación simbólica y significado último de las imágenes. La sirena, en efecto, se incluye en varias series de emblemas, con significados diversos, como la imagen de la prudencia de Ulises ante sus voces capaces de adormecer y destruir toda conciencia, simbolizada en su espejo, si bien el mismo es también imagen de su vanidad y deseo de seducción irresponsable.

Lo mismo cabe decir, volviendo al mundo de las joyas, del delfín, símbolo clásico de la amistad, que en la emblemática, comenzando por la obra de Alciato[19], representa los peligros del mar. Otra interpretación ve en el delfín una alusión a Cristo como salvador de las almas naufragadas en el mar del pecado y aquellas en riesgo de perecer, lo que se señala con la adición de un áncora pues, según creencia, el delfín ayuda con ella a sujetar el navío en peligro. Esto enlaza, a su vez, con la historia de Arión, salvado de morir por un delfín (Alciato, emblemas "Contra los avarientos…", p. 62; "Que el príncipe…", p. 74, ed. de 1975[20]).

También guarda relación con el mar la representación de la Fortuna, figurada por una mujer que, desnuda, camina sobre el mundo y tiende una vela hinchada con el viento favorable[21].

17 J.A. de los RUICES DE FONTECHA, *Diez preuilegios para mugeres preñadas… con un diccionario medico*. Luys Martínez Grande. Alcalá de Henares, 1606, "preuilegio dezimo", ff. 177 y ss.

18 L. ARBETETA MIRA, "Joyas de la época de Velázquez en la colección del Museo de Artes Decorativas", en VV. AA., *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*. Madrid, 1991, p. 382.

19 Andrea Alciato es considerado creador de los emblemas por su *Emblematum liber*, publicado por vez primera en Agsburgo, 1531, y en Lyon, en 1549, la versión española.

20 A. ALCIATO, *Los emblemas, traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nueuos emblemas. En Lyon por Gvillelmo Rvillio*. 1549 (tradución de Bernardino Daza Pinciano). Edición facsímil, Editora Nacional, Madrid, 1975.

21 Ibídem, p. 269, ed. de 1975.

En cuanto al jinete que cabalga el pez monstruoso, a veces aparece como Cupido, otras como un salvaje tocado de plumas, un caballero ataviado a la antigua con una rodela y una maza, etc.

En este último caso, el tema vuelve a prestarse a numerosas interpretaciones, entre ellas la alusión a Orlando luchando con la orca, basado en el poema *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto[22].

Sin embargo, es factible probar que, en ciertos casos, existen significados concretos, avalados por la documentación y ciertas representaciones plásticas explícitas como la medallística conmemorativa, caso de los pinjantes que representan al Hércules Hispano como un nuevo Neptuno de los mares, un Perseo que acude en rescate de Ariadna, la Cristiandad amenazada, todo ello referido al pasado (la victoria de Lepanto en 1571) y al futuro inmediato (la salida de la Gran Armada contra Inglaterra), con independencia de que una vez pasada la ocasión, se decida conservar o desechar el motivo, como sucedió en esta ocasión, a raíz de los catastróficos resultados. Por su parte, el pez es también benéfico, pues se trata de un delfín y no de una orca o ballena, ni tampoco un modelo de inspiración azteca, según se desprende de la comparación de los modelos hispánicos con algunas esculturas, como los bajorrelieves de la Universidad de Salamanca, directamente inspirados en las imágenes del *Sueño de Polifilo*, obra de Francesco Colonna, editada en 1499. En cuanto a la temática del jinete armado sobre su lomo pudiera derivar del ornato de la Galera Real entregada en Sevilla en 1569, sobre la que Juan de Mallara, impulsor del proyecto, comentaba el porqué de sus imágenes: el delfín sería alusión a la benigna majestad de Felipe II y el joven guerrero Juan de Austria, enviado a la empresa de combatir contra los turcos en el mar, invencible como si se tratara del propio Neptuno[23].

Finalmente, hay que recordar también algún signo zodiacal está relacionado con el mar, como sucede con Piscis (formado por dos peces) o capricornio, que se representa en ocasiones con cola de pez.

Sobre los caballos marinos, tritones y sirenas en el contexto del siglo XVI español y europeo, nos remitimos a lo publicado en su día por Evans, Hackembroch y Muller, además de las aportaciones de diversos autores, entre ellas las nuestras. Muller[24] incluye imágenes de varios exámenes de los libros de pasantías de Barcelona, como el de Parot Magarola fechado en 1571, con dos pinjantes representando tritones; las sirenas con espejos dibujadas por Joan Quintana en 1586 y Jaume Parés en 1591 (ils. 116 y 117); los tritones guerreros firmados por Pau Matas en 1586 o Lorens Migavilla en 1586 (ils. 126 y 127), sin extremidades anteriores, que sí aparecen en los dibujos ya mencionados de Anrich Alavall y Lotxim Campana, algo más tardíos (1602 y 1600 respectivamente, ils. 140 y 141); el caballo marino diseñado por Pere Juan Bastons en 1593 (il. 137), así como los pinjantes de cadenas con peces monstruosos de Esteva Gariga y Pere Guardia (1586, ils. 130 y 131).

22 P.E. MULLER, ob. cit., p. 87.

23 L. ARBETETA MIRA, "Dibujo de un pinjante de cadenas", en VV. AA., *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Lisboa, 1998, nº 47, pp. 353-357 y "La joyería, manifestación…" ob. cit., pp. 434-436.

24 P.E. MULLER, ob. cit., pp. 78-81.

Sirvan estas notas para recordar el interés de una sociedad por los motivos marinos, como elementos de prestigio y novedad: seres fabulosos, bestias del océano, animales extraños y, por supuesto, navíos, desde los que el hombre podía contemplar y sobrecogerse ante esa inmensidad desconocida, donde ninguna ayuda era bastante, por lo que, en su desamparo, recurría a lo sobrenatural, y esta es, en última instancia, la causa de que muchas joyas antiguas hayan llegado hasta nosotros, pues fueron ofrecidas en señal de gratitud. Entre ellas, destaca con luz propia un ejemplar extraordinario, cuyas circunstancias ha sacado a la luz la tenacidad de dos investigadores y que, a no dudarlo, pronto ocupará el lugar que merece en la historia de la joyería.

Un "*navío de oro, curiosísimamente labrado*": La nao de Utrera

Como ya hemos comentado en otras ocasiones, al tratar de las joyas realizadas entre los siglos XVI y XVII, el investigador debe enfrentarse a todo un reto cuando tiene que examinar físicamente las piezas atribuidas a esta época, pues se trata del período más demandado por los coleccionistas de finales del siglo XIX y siglo XX, lo que ha dado origen a un gran número de falsificaciones.

Esto, unido a la escasez de ejemplares originales, hace que, como norma general, se considere que casi toda esta producción se halle "bajo sospecha", salvo que, por diversos métodos, se pruebe su procedencia y autenticidad de manera indubitable, por lo que resulta extremadamente arriesgada, al no ser concluyente, la datación mediante el mero examen físico de la pieza. En el caso de que las joyas procedan del comercio, no siempre bastan las comparaciones con la documentación visual y los testimonios escritos -que pueden referirse a otro ejemplar- siendo preciso acudir a pruebas analíticas diversas. Sin embargo, hay joyas cuya trayectoria es perfectamente conocida e incluso, se encuentran in situ, en su lugar original, aquél para el que han sido creadas.

Este es el caso de una joya singular, que forma parte de la iconografía de la imagen titular de un célebre santuario y de la propia historia de la localidad que lo alberga: la nave de oro esmaltado y cristal que forma parte del joyero de una imagen venerada desde al menos 1507, Nuestra Señora de Consolación, patrona de Utrera, provincia de Sevilla. Los investigadores Salvador Hernández y Julio Mayo, autores de un trabajo de investigación acerca de esta joya y su contexto[25], han identificado el acta de su donación entre los fondos notariales de Utrera existentes en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla. El documento desvela que el donante fue un sevillano, Rodrigo Salinas, quien en 1579 entregó la costosa alhaja, que se describe con toda minuciosidad.

Resumiendo lo que aquí interesa, los autores lograron identificar al donante, capitán de navío ligado a la Carrera de Indias, además de hombre de negocios, factor del banquero Pedro de Morga y detentador de varios cargos públicos[26].

---

25 S. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y J. MAYO RODRÍGUEZ, *Una nao de oro para Consolación (1579)*. Utrera, 2008, passim.

26 Ibídem, ver apartado "El capitán Rodrigo de Salinas", pp. 81-114.

En cuanto a Utrera, su situación geográfica la convertía en lugar de paso para la circulación de bienes y personas que debían alcanzar por vía terrestre los puertos de donde partían las naves mayores, aquéllas que no podían remontar el Guadalquivir hasta Sevilla a causa de su calado. Además de abastecer de alimentos, ganado y maderas, Utrera fue desarrollando un comercio estacional donde los futuros pasajeros a Indias podían proveerse, no solo de todo lo necesario, sino también de lujos y caprichos.

También describen los autores cómo, buscando la protección celestial ante lo que constituía un viaje peligroso, muchos de estos personajes contribuyeron a aumentar y difundir el prestigio de una imagen tenida por maravillosa y capaz de obrar milagros, mientras que, en agradecimiento, se depositaban exvotos y ofrendas, muchos de ellos relacionados con el mar, como la joya que nos ocupa. A este respecto, los investigadores señalan que, ya en 1561, los frailes mínimos otorgan poderes a Francisco Briceño, de Utrera, para recoger las dádivas en "*oro, plata y perlas y joyas y monedas*". Éstas, al igual que el dinero, afluyeron, en cantidades extraordinarias, tanto entregadas en España como enviadas desde Indias[27].

La alta nobleza amparó el santuario y tanto los más destacados personajes como las gentes humildes contribuyeron a su dotación económica y equipamiento, así como el de la imagen: coronas, joyas, vestimentas, lámparas dotadas, etc., además de exvotos de variadas especies, tamaños y formas: pinturas, maquetas navales (como el famoso "galeón de Utrera", en paradero desconocido), partes de navíos, animales disecados, etc.

La afluencia de viajeros y peregrinos hace surgir algunos servicios comerciales, tales como mesones y posadas, además de puestos de venta de comida, ropa y bienes diversos, entre ellos objetos de plata y oro, por lo que se instalan en las proximidades plateros, cruceros y otros, en puestos provisionales o fijos que, ocupando la explanada ante el santuario, pagan renta a los frailes y que, en los días próximos a la fiesta anual, el ocho de septiembre, alcanzaban el mayor número de visitantes y aglomeraciones.

En este contexto, Rodrigo Salinas entrega la pieza en octubre de 1579, descrita como:

"*...una nao de oro labrada sobre cristal y embutida de ámbar con sus tres mástiles y gavias y su popa e proa y su quilla de oro, e dos hombres ballesteros en medio, e dos piezas de artillería de oro, y sus tres velas en los tres árboles cogidas, todas de oro y labrado y esmaltado, y en la proa una boca de sierpe que hace la dicha faición de proa con su cordón de seda y oro, encarnada y oro...*"[28] (lám. 2).

La pieza, de grandes dimensiones y minuciosa hechura, quedará, por deseo del donante, perpetuamente adscrita a la imagen, modificando su iconografía a partir de entonces. Incluso atrae la atención de los cronistas, como Rodrigo Caro, quien, describiendo el Santuario, refiere que la imagen "*...está ordinariamente vestida de riquísimos vestidos, y de gran precio, que le han enviado diversos príncipes de España; de brocados, telas, bordados con pedrería de gran estimación y precio...*",

27 Ibídem, pp. 31-33.
28 Ibídem, p. 122.

contando para su culto con "*otras muchas joyas y preseas de mucho valor y estima*", entre ellas el "*navío de oro, curiosísimamente labrado*"[29].

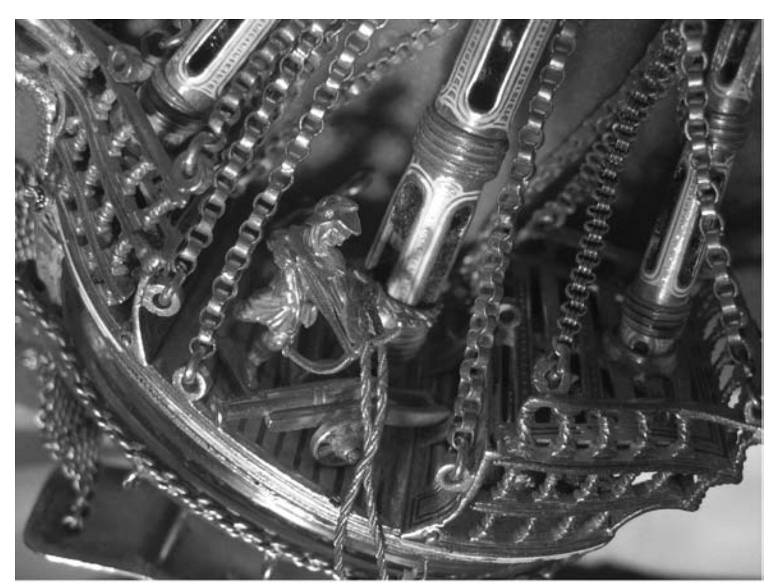




LÁMINA 2. *Exvoto ofrecido en 1579. Oro, esmalte y cristal de roca. Detalle del soldado, la cubierta y mástiles con orificios. Aspecto general, con la moderna pieza de sujección. Santuario de Nª . Sª. de Consolación, Utrera, Sevilla.*

29 R. CARO, *Santuario de Nuestra Señora de Consolación y Antigüedad de la villa de Utrera*. Utrera, 2005 (de ed. facsímil de la de Osuna, 1622), pp. 54-55.

Al examinar el objeto de la donación, identificado en el joyero de la imagen de Consolación por una alhaja existente en forma de navío, realizada en oro esmaltado y cristal, debimos sopesar todas las posibilidades, pues, aunque el riesgo parecía muy remoto, no se podía descartar que la joya no fuera la original, sustituida por una hábil copia destinada a ocupar el lugar de la auténtica, procedimiento relativamente habitual, en el que han participado artistas de la imitación y joyeros en diversas partes del mundo, especialmente durante el siglo XIX. La abundancia de estos "falsos históricos" ha ocasionado que, por parte de ciertos investigadores, se cuestionasen determinadas procedencias en conjuntos tan importantes como el joyero de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, del que parte se subastó en 1870 para costear la construcción de una de las torres de la Basílica[30].

De hecho, colecciones reunidas por grandes magnates como los Rotschild, coleccionistas como Gutman o, en España, José Lázaro Galdiano, al ser estudiadas en profundidad, han revelado, como se explica más abajo, la existencia de piezas falsas, algunas no por ello menos valiosas[31], por ser obras a cargo de hábiles artistas, maestros en el arte de la imitación y conocedores de todos los secretos de épocas pasadas, ya que muchos de ellos eran considerados reputados restauradores, en un momento en que se tenía como mejor restauración aquélla en la que era imposible distinguir lo original de lo añadido. Dos nombres destacaron especialmente en este campo: el francés Alfred André (1839-1919) y el alemán Reinhold Vasters (1827-1919), que trabajaron en colaboración, ambos relacionados con España directa o indirectamente.

El primero fundó en 1859 la "Maison André", especializada en restauración, y trabajó personalmente restaurando -según el criterio de la época- numerosas piezas, algunas de gran importancia. Por ejemplo, rehizo -con buena dosis de fantasía- la arqueta denominada "Joyero de la infanta Isabel Clara Eugenia", muy deteriorada durante la ocupación francesa, intervención por la que obtuvo la cruz de la Orden de Carlos III.

De hecho, tal era su habilidad que tuvo en sus manos la mayor parte de los tesoros de Europa y, fuese porque había realizado restauraciones, fuese porque deseaba hacer pasar una obra propia como pieza auténtica, conservó moldes de numerosas joyas montadas o no, y piezas sueltas. El catálogo de su colección de moldes incluye ejemplares de estilo español y casi todos los tipos más frecuentes de joyas renacentistas, entre ellas las de temática marina, con sirenas, caballos marinos y barcos[32].

30 Sobre esta problemática ver L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Segovia, 2003, pp. 66-68 y 82-83.

31 Como es el caso de un vaso de cristal con guarnición de oro esmaltado, pieza estrella del museo Lázaro Galdiano que, después de su atribución definitiva a Alfred André (pp. S. XX), continúa siéndolo. Ver: L. ABETETA MIRA, "Gran vaso denominado Copa del Emperador Rodolfo II", en VV. AA., *Obras maestras de la colección Lázaro Galdiano*. Madrid, 2002, pp. 298-303.

32 Ver R. DISTEBERGER, "Les moulages en platre et modèles de bijoux de l'atelier du restaurateur. Alfred André (1839-1919)", en J. KUGEL et alt., *Joyaux Renaissance, une splendeur retrouvée*. París, 2000, s.p, y los comentarios sobre la cuestión planteada de las posibles falsificaciones en L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería…* ob. cit., nº cat. 28, pp. 66-67; nº cat. 31, pp. 70-71.

Se ha considerado que tal colección servía, no sólo como archivo de los trabajos realizados, sino también para la elaboración de piezas nuevas, como parece indicar el hecho de que se encuentren despieces y partes de joyas. Esto ha provocado que, en caso de coincidir alguna joya dudosa (casi todas las de estética renacentista están bajo sospecha) con cualquiera de los moldes publicados, se venga considerando imitación. Sin embargo, es preciso obrar con cautela, pues también se desmontaban joyas originales para obtener moldes de piezas similares que las completaran, lo que asimismo se podía realizar para la reparación de partes dañadas, refuerzo de estructuras y fijación de detalles. Estos hábitos hoy pueden parecer excesivos pero, desde la perspectiva del momento, podían ser habituales y correctos.

De hecho, un joyero actual repara una pieza antigua desmontándola o sometiéndola al fuego si no se daña -para lo que, previamente, se estudia si pueden desmontarse las piedras- mientras que un restaurador contemporáneo formado en los ámbitos museísticos trabaja en frío, de forma reversible y respetando la integridad de la pieza.

Dejando aparte las tareas de restauración, era muy conveniente disponer de moldes y piezas de joyas originales para efectuar los encargos que André, como imitador de estilos -solo o con el concurso de Reinhold Vasters-, realizó para varios clientes importantes y famosos como los Rotschild o el anticuario y coleccionista Federic Spitzer, además de otros personajes menos conocidos. Por supuesto, si se examina el catálogo, se aprecian ejemplos de incongruencias estilísticas en las que se detecta un diseño historicista, pero en otros casos los moldes parecen provenir de piezas auténticas. En lo que respecta a las joyas en forma de barco de las láminas 6 y 7 (Planche VI-VII, s.p.), las letras a y c corresponden a improntas de naves sin desmontar, mientras que Distelberger compara un pinjante de cadenas en forma de navío conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York[33], con los despieces de un costado, la parte superior de proa y la trasera de un alcázar de popa con bocas de cañones asomando. Pues bien, en la edición del catálogo de una exposición sobre la falsificación y la imitación de estilos, celebrada en 2007, Newman atribuye a Alfred André esta joya, de la que un análisis de sus esmaltes revela que no es del siglo XVI sino posterior[34]. Este dato es importante en cuanto constituye el paralelo más cercano al ejemplar de Utrera del que tengamos noticia, lo que obliga a profundizar en el análisis, ya que esto no significa en absoluto que el barquito utrerano sea falso, sino que ambos ejemplares guardan entre sí alguna relación a causa de su parecido.

En lo que respecta al ejemplar del Museo Metropolitano de Nueva York, varios detalles confirman algunos errores estilísticos. Aparte de la especial manera de realizar las cofas, propia de André -detalle que ya señalara Newman-, hay otros indicios sospechosos.

---

33 MET, nº invº 32.100.312. Ver imagen y atribución actual en: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/197151?rpp=30&pg=1&rndkey=20140606&ft=*&where=Paris&who=Alfred+Andr%C3%A9&pos=1

34 Proveniente de la Colección Friedsam, legado de Micael Friedsam en 1931. Ver comentario en A.D. NEWMAN, “Pendant in the form of a Ship”, nº de cat. 32, en VV. AA., *Fakes and Forgeries: The Art of Deception*. Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, 2007, p. 87.

A primer golpe de vista, la semejanza es notoria, pero, a medida que se comparan, van surgiendo las diferencias, algunas muy marcadas bajo esa apariencia familiar.

Ambos barcos tienen muy parecidas medidas (12,5 cm alto x 8,5 cm ancho el de Utrera, 11,1 x 9,5 el de Nueva York), tres mástiles, rematados por las cofas, un mascarón en forma de sierpe, el casco de cristal, alcázares de proa y popa, timón, cañones y soldados. Quizás el detalle más llamativo sea la semejanza de las ventanas ovales de los mástiles, que en el de Nueva York son ciegas, meras decoraciones, mientras que en Utrera son huecos que tienen una función. En aquél, las cadenas son extrañas, de escasa sección e interrumpidas por cuentas gallonadas y esmaltadas de rojo y verde; se ven escalas minuciosamente realizadas y velas con los detalles de las costuras, recubiertas de esmalte blanco, en una técnica poco usual; el timón es funcionalmente poco adecuado y -lo que es más significativo- las manchas oscuras del cristal (que en este caso es vidrio, no cristal de roca) parecen estar pintadas por dentro y son mucho más numerosas y rítmicas, como si fuera una decoración y no la huella de unos restos. En definitiva, se trata de una creación bajo los conceptos del siglo XIX.

Por contra, en el navío de Utrera el oro es grueso, así como las cadenas y todas las partes del navío, que ofrecen una armónica sensación de robustez. Además, algunos detalles sirven para comprobar la relación del platero con el mundo del mar, debido posiblemente a las exigencias de la clientela a la que se destinara parte de estas obras.

Por ejemplo, en las naves de casco redondo, los alcázares no tienen rectas sus cubiertas, sino inclinadas, tal como se aprecia en ejemplares antiguos, caso de una nao gótica de la Seo de Zaragoza[35], en estampas como la del “Viaje de la Tierra Santa” de Bernardo de Breidenbach (1498)[36], que muestra el calafateo de una nave en Venecia; mapas como los ya citados; la nao “Victoria” representada en el mapa de Ortelius (1589), etc.

Estas inclinaciones, el arrufo o curvatura de la cubierta y el perfil del casco dotan al barco de un perfil de media luna creciente, algo que, aunque esquemático, también se encuentra en joyas originales como un pinjante de navío del Museo del Hermitage, que se considera realizado hacia 1580[37], o el barco de la Virgen de Guadalupe de Sucre[38], y está presente también en el barco de Consolación, mientras que en el ejemplar del Metropolitan prácticamente no existe.

No obstante, hacemos notar que también adopta alguna pieza dudosa esta forma tradicional, como el pinjante invº nº 819 del Museo de la Fundación Lázaro

35 Obra anterior a 1482, ver: C. ESTERAS MARTÍN, “Nave”, nº cat. 2 de “Platería”, en E. TORRA DE ARANA, C. ESTERAS MARTIN y L. ARBETETA MIRA, *Jocalias para un aniversario*. Zaragoza 1995, pp. 66-68.

36 B. de BREIDENBACH, *Viaje de la Tierra Santa*. Edición facsímil del incunable de 1498 (Zaragoza, Pablo Hurus). Editora Nacional. Madrid, 1974, lám. XLIIII (desplegable).

37 Imágenes de este ejemplar, otro del mismo museo con esmeraldas y otros (sin mención de procedencia y con datación atribuida, no crítica) en: http://www.pinterest.com/greenochre/ship-pendants/

38 L. ARBETETA MIRA, “La joyería española de los siglos XVI al XX”, en *Artes Decorativas, I. Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XLV. Madrid, 1999, p. 212.

Galdiano[39], con diversas figuras (mujer desnuda con casco, guerrero con sombrero de turco, perro) y las armas del Santo Oficio en la vela, presenta una pronunciada curvatura y, con su casco de perla berrueca y un solo mástil, constituye un diseño a caballo entre el ejemplar de Utrera (cadenas y perfil parecidos), el mencionado pinjante del Hermitage (casco realizado con una perla barroca, sobrepuesto de rubíes, escalas y vela cuadrada) y el del Metropolitan Museum de Nueva York (cordajes, figuras). Recordábamos también la existencia de otras naves historicistas como la existente en la colección Melvin Gutman, que procedía de la colección del barón Max von Goldschmidt-Rotschild, la del Museo Naval de Madrid y otra de la colección Spitzer, también con una figura desnuda y semejante a dibujos de Vasters, lo que nos indica un círculo bastante cerrado de contactos y clientela y, por parte de este imitador, una gran insistencia en el tema de los navíos. Por ello, concluíamos que, se trataba en este caso de una realización historicista cuyo diseño, sin dejar cerrada la cuestión, atribuíamos a Reinhold Vasters[40].

También, por otra parte, existe documentación gráfica sobre joyas renacentistas en forma de navío con la cubierta sin curvatura, como es el caso de la representada en el folio 3 recto del álbum de joyas *(Kleinodienbuch)* de la Duquesa Ana de Baviera, pintado por Hans Mielich entre 1552 y 1555 y conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich[41], pero esto lo único que demuestra es que no todos los plateros tenían un conocimiento directo del mar y la navegación, algo que sí se aprecia en el barco de Utrera, incluso cuando se toman licencias, pues aquí los palos de trinquete y mesana no guardan la verticalidad, sino que cierran por arriba el perfil de la nave, combándose hacia el centro, mientras el palo mayor, que sujeta la anilla de suspensión, se yergue perpendicular a la cubierta.

Este recurso logra que las cadenas mantengan un ritmo, simulando a la vez las jarcias de la nave, pues en realidad, ésta penderá de una sola cadena y su perfil lanceolado, limpio, se corresponde con el de remates como joyeles, dijes en forma de jarritas y otros usados en el tercer cuarto del siglo, además de los perfumadores esféricos.

Por el contrario, en la obra de André late una necesidad de exactitud interpretativa que obliga a extender una serie de cuerdas que rompen la simetría del perfil, algo muy cuidado en la joyería tardogótica y renacentista, pero tampoco se logra una imagen histórica exacta, pues el palo de mesana se debería combar hacia la popa. La doble cofa del palo mayor es un detalle poco usual en joyería, pero se encuentra en obras de mayor tamaño, principalmente centroeuropeas, como la famosa nave mecánica con reloj, artillería, música y autómatas representando a los Electores y el Emperador Carlos V, hoy en el British Museum, obra de Hans Schlottheim, realizada entre 1580-90 y que pudo haber inspirado al imitador[42]. No obstante, siendo las

39 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería…* ob. cit., nº cat. 38, “Brinco con la nave de la Iglesia”, pp. 77-78.

40 L. PARKER, *Renaissance Jewels and Jewelled Objects from the Melvin Gutman Collection*. Baltimore, 1968, nº cat. 49, pp. 78-79. Citado en nota 47 de L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería…* ob. cit., p. 248.

41 BSB. Cod. Icon. 429, “Schiffanhänger”, f. 3r.

42 British Museum, nº inv. 1866.1030.1. Ver ficha básica e ilustración en: www.britishmuseum.org/research/

cofas plataformas de trabajo que sirven para acceder a las correspondientes vergas (palos perpendiculares al mástil en que se sujetan las velas), la de arriba carece de ellas, sustituidas por unas incoherentes cuerdas que la unen a la cofa inferior, quizás remedando las escalas que aparecen en grabados tardíos, ya descontextualizados de galeones[43].

En Utrera, aparece el tema del dragón o sierpe en la proa, a modo de mascarón, lo que se usa desde antiguo en recreaciones de navíos, como el de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes, obra de hacia 1500 que se conserva en el palacio de Taus, en Reims o el citado de Zaragoza. La estructura de los alcázares, con triple hilera de balaustres, res semejante a la de algunas imágenes de naves, como por ejemplo una en el primer plano de la vista de Lisboa, grabada en 1598 por Franz Hogenberg y perteneciente a la obra *Civitates Orbis Terrarum*. También aparecen, esquematizadas, en algunos ejemplares del área hispánica considerados auténticos, como el existente en el tesoro de la Virgen de Guadalupe de Sucre ya nombrado, con personajes a bordo, o el llamado "Pinjante de carabela" (*Caravela Pendant*) del Museo del Hermitage en San Petersburgo, de 19'3 cm de alto incluido el colgante cruciforme. Ésta es considerada una de las joyas de la colección por su virtuosismo y valor material, ya que tiene el casco realizado con una gran esmeralda. De oro, lleva tres mástiles, vela cuadrada y delicados esmaltes blancos y negros que obligan a retrasar la fecha de su ejecución a 1590-1610, de preferencia esta última década[44]. En la nao del santuario de Consolación faltan las vergas, a pesar de que se indica en la descripción que la nao tiene velas, posiblemente arriadas.

En cuanto a las figuras, hacemos notar la semejanza del *ballestero* superviviente (o bien un arquero) con el del navío-joya del *Kleinodiembuch* y, en cuanto a los cañones, los dos que asoman por el alcázar de popa se encuentran aprisionados por una masa oscura que diríase carbonizada y de la que, hasta el momento, desconocemos su composición, aunque podría tratarse del ámbar que se describe en la donación, lo que sería adecuado suponiendo correcta nuestra hipótesis de que esta joya es, en realidad, un perfumador[45]. A diferencia de la nave realizada por Alfred André, y de otros ejemplares de gran tamaño, como los existentes en la fundación Lázaro Galdiano[46], todo en ella se adecua a la función descrita: los palos están perforados por ventanas oblongas y aparecen rellenos con esta masa oscura; en el casco, abridero, podían colocarse sustancias odoríferas que esparcirían su fragancia por las ranuras de la tablazón de cubierta. La joya, concebida para colgar de una cadena o cordón (se describe uno de seda roja y oro en el acta de donación) a juzgar por el asa superior, oscilaría como un péndulo al menor movimiento. Recordemos que existen pinjantes en forma de navío que pudieron ser perfumadores, como el

collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=51924&partId=1&searchText=Hans+Schlottheim&page=1

43 A.M. MANESSON MALLET, *Description de l`univers...* París, 1683. T. I, figure XCII, correspondiente al galeón portugués "Padre Eterno", p. 257.

44 Ver nota 34.

45 Avanzábamos tal posibilidad en 2007, al efectuar el examen de la pieza. Cf: S. HERNÁNDEZ y J. MAYO, ob. cit., p. 61.

46 Ya Camón los consideraba historicistas. Cf: L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería…* ob. cit., pp. 80-81. El nº 3205 tiene medidas parecidas al de Nueva York, pero es mucho más simple.

publicado por Kugel, con la cubierta formada por dos tapas enrejadas, que pueden abrirse para colocar sustancias en el interior del casco, también de cristal[47].

Todo ello marca una gran diferencia con el objeto que comparamos, pues éste es meramente decorativo, no funcional, y, sin embargo, son tan estrechas algunas de sus semejanzas que diríase que existe en algún otro lugar un ejemplar muy parecido a la nao de Utrera, si no fuera esta misma, pero, ¿dónde? Y si se trata de la misma, ¿Cuándo pudo verla André? Si repasamos lo ya expuesto con respecto a la pieza neoyorkina y sus posibles fuentes de inspiración para aquellos detalles que difieren de la nao utrerana como la doble cofa, éstas podrían situarse en el ámbito germano-flamenco, algo que correspondería al entorno personal de Reinhold Vasters, factible autor del diseño.

Pero tampoco hay que perder de vista el ámbito hispánico. El barón Charles Davillier, autor de uno de los primeros tratados sobre la platería española[48], realizó un viaje a España en 1879 acompañado por el ilustrador Gustave Doré, recorriendo diversas comarcas de la baja Andalucía, como Sevilla, Jerez de la Frontera o Cádiz. Asimismo, describe de Utrera el ambiente taurino de la ciudad[49]. Por tanto, no puede excluirse la posibilidad de que, tanto el autor como el dibujante vieran u obtuvieran referencias de la nave de oro que solía adornar la imagen de la patrona. Además, Davillier publica un dibujo de un pinjante con forma de barco en su obra *Recherches sur L'orfevrerie...*, editada en París el mismo año de 1879 y considerada la obra de referencia sobre la platería española. Según el autor, el dibujo correspondía a una joya existente en Barcelona. Resulta sospechosamente semejante a éste una pieza procedente de la colección Spitzer, hoy en el Museo Victoria &Albert de Londres[50], lo que nos sitúa de nuevo en la órbita de Vasters y André, quienes pudieron basarse para varias de sus creaciones en las joyas publicadas por Davillier, caso del pinjante de cadenas con un águila, del que existen piezas muy similares entre sí[51], o en los modelos de los exámenes de pasantías barceloneses, entre ellos el célebre de un perro sobre una cornucopia, firmado por Gabriel Ramón en 1603, que imitara Vasters, lo que ha ocasionado injusta desconfianza ante ejemplares auténticos muy parecidos[52].

El tamaño inusual del navío -muy superior a la gran mayoría de joyeles de naves- es otro argumento a favor de su empleo como perfumador. Aunque la idea tiene su origen en la Edad Media, hacia la mitad del siglo XVI se puso de moda el uso entre las damas de la alta nobleza europea de ciertos tipos de perfumadores, como las *pomas de olor* (llamadas *pomander*, palabra derivada de la denominación francesa original *pomme d'ambre*, *manzana de ámbar*, también *pomme de senteur*, manzana

47 J. KUGEL et alt., ob. cit., nº inv. 47. Cf: L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería…* ob. cit., nº cat. 38, pp. 77-78.

48 CH. DAVILLIER, baron, *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne au Moyen Age et a la Renaissance: documents inédits tirés des Archives Espagnoles*. Paris, A. Quantin, 1879.

49 Una reedición actual: CH. DAVILLIER, baron, *Viaje por Andalucía*. Ilustraciones de G. DORÉ. Prólogo de A. GONZÁLEZ TROYANO. Sevilla, 2010.

50 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería…* ob. cit., nº cat. 38, pp. 77-78.

51 Ibídem, nº cat. 31, p. 71, con indicación de paralelos y bibliografía.

52 Sobre este complicado asunto y sus repercusiones sobre la credibilidad de ciertas piezas, ver: Ibídem, nº cat. 28, pp. 66-68.

de olor, en latín medieval *pomum ambrae*), especie de esferas abrideras, caladas, a veces con receptáculos para contener sustancias olorosas, a modo de ambientadores. Y así se aprecia, por ejemplo, en algunos retratos femeninos europeos del siglo XVI, por ejemplo los realizados de Catalina de Médicis hacia 1555, o los de María Tudor como el de Hans Eworth de 1554, el de la niña Clarisa Strozzi, de Tiziano; el *Retrato de una mujer con poma* de Pieter Hanz Pourbus, pintado hacia 1560, la representación de una mujer veneciana en iluminación anónima de 1575, el de Anna Jagiellonka, reina de Polonia e hija de Bona Sforza, en 1576, etc.

Colgando de una larga cadena o cinta, estos perfumadores se llevaban con altura desigual, los mayores muy bajos, casi rozando el borde del vestido. En la primera mitad del siglo, hombres y mujeres habían utilizado pomas en rosarios y pequeñas cadenas, un uso muy arraigado en los Países bajos y Centro Europa. Recordemos que la nave de Utrera tenía su cinta de seda para colgar del asa superior, en rojo y oro, lo que también podría explicar la tardía colocación en la mano de la imagen, siguiendo la iconografía de las Virgenes del Buen Viaje del entorno sevillano.

Por otra parte, el nombre original de estas joyas sugiere que uno de los aromas empleados más frecuentemente sería el ámbar, pero ¿a qué ámbar se refieren?

Entre los ingredientes empleados en estos perfumadores encontramos el ámbar gris (*ambergris*) que poco o nada se parece al ámbar común (*succinum*), resina fósil, de tonos amarillos, rojizos y ocres que se considera gema en joyería. En realidad, el ámbar gris proviene de los intestinos del cachalote, ocasionado por la mala digestión de ciertas partes de sus presas, calamares o sepias. Tiene la particularidad de que flota en el mar, adoptando un tono oscuro, casi negro o amarillento. Cuando está fresco es de consistencia blanda y desprende un olor nauseabundo pero, a medida que se seca, va cambiando su color, aclarándose y expele un aroma exquisito, gracias a un alcohol que, al oxidarse, pasa de ser inodoro a liberar sus componentes, al tiempo que se van secado y dejan de oler los restos putrefactos con los que está mezclado. Una vez finalizado el proceso, sirve desde hace siglos para la fabricación de perfumes, por lo que es muy solicitado, llegando a valer más que el oro. El historiador argelino Al Maqqari (1578-1632), en su trabajo enciclopédico sobre Andalucía, *Nafh at-tib min gusn al-Andalus…*, menciona que en sus costas podían obtenerse estas masas de ámbar, al igual que en otros puntos del planeta muy alejados como Madagascar o Sumatra, por lo que no se trata de materia desconocida en nuestro país.

Finalmente, y por lo que respecta a la elección del modelo, las fechas de producción de los joyeles de naos (tercer cuarto del siglo XVI) se corresponden con la ejecución de la mayor parte de obras similares de platería, naves de diferentes tamaños, en las que se incluyen personajes diversos -marineros, soldados como los del barco de la col. Schroeder (1580), músicos- y piezas de artillería que a veces funcionan. Sus talleres de producción se localizan principalmente fuera de España, en grandes ciudades portuarias, como Hamburgo o Gdansk (antigua Danzig), además de centros muy activos, como Ausgburgo o Estrasburgo. Los modelos más antiguos son medievales, mucho más simples, e incorporan a veces otros materiales, como los nautilus, caso de la nave-salero de la Seo de Zaragoza, del siglo XV, o la nave Burghley (hoy en el Victoria&Albert Museum), que se cree obra francesa,

fechada entre 1527-1528. En cuanto a los barcos de plata realizados en el siglo XVI, son tan numerosos e importantes los ejemplos que no es factible reseñarlos aquí, por lo que nos limitaremos a indicar que su vigencia se prolongó en el tiempo, alcanzando el siglo XVII y aún el XVIII.

En resumen, tras un atento examen y por las razones expuestas, concluimos que la nave de Utrera es a nuestro parecer original del siglo XVI, por lo que se trataría de la misma joya que consta como donación de Rodrigo Salinas quien, como viajero y comerciante, pudo adquirirla en muy diversos lugares o a cualquier mercader nacional o extranjero. Recordaremos también las palabras de Rodrigo Caro, recogidas más arriba, de las que se deduce que el barco era un objeto inusual, extraordinario, que llamaba poderosamente la atención, por lo que no debían existir muchos semejantes, al menos en la zona de Sevilla y sus aledaños. Su tamaño[53], a caballo entre las joyas personales y los barcos decorativos, su presumible función de perfumador (moda que, a mediados del siglo XVI, conoció su máxima aceptación en la Europa central e Italia) y las demás razones ya expresadas, nos han llevado a considerar esta obra de gusto nórdico, marcada por una fuerte influencia alemana o flamenca. Aunque la presencia de materiales como el cristal de roca y el ámbar, poco frecuentes en nuestra joyería, remiten también a talleres europeos, recordaremos que el donante se especializaba en el comercio de metales preciosos, por lo que bien pudiera ser un encargo, empleando materiales de su propiedad, ya que el comercio del ámbar gris usado en la fabricación de guantes perfumados, uno de los productos de lujo más solicitados de los siglos XVI y XVII, no era desconocido en Andalucía[54].

53 Proporcionadas por F.J. MENA VILLALBA et alt., *Memorial de Utrera*. Utrera, 1993 (S. HERNÁNDEZ y J. MAYO, ob. cit., nota 86).

54 En la actualidad, preparamos para su publicación un estudio sobre los gastos de la Casa Ducal de Medina Sidonia en la famosa "Jornada del Coto" de 1624, que incluye la adquisición de materiales de gran precio, como el presente.

Una platería parroquial: la colección de orfebrería de la iglesia de San Pedro de Novelda (Alicante)

ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO
Doctor en Historia del Arte

La iglesia de San Pedro representa en su significación e importante patrimonio arquitectónico y artístico un testimonio fundamental de la historia de la ciudad de Novelda[1]. En el año 1602 se concluye la fábrica contrarreformista que vendría a sustituir a la levantada en tiempos medievales y consagrada a la Natividad de Nuestra Señora, que ocupaba el solar de la antigua mezquita y era de dimensiones más reducidas[2]. Pronto, esta nueva iglesia de nave única con capillas, la típica de la Contrarreforma, se quedó pequeña para albergar a una feligresía en aumento y en el primer tercio del siglo XVIII se decidió ampliarla y remodelar lo existente, añadiendo un nuevo cuerpo, la Capilla de la Comunión y la reforma del presbiterio, que hasta entonces aparecía presidido por un retablo fechado en 1621[3], viéndose

1 El presente texto se enmarca en la realización de la tesis doctoral *Arte y Contrarreforma en la diócesis de Orihuela (1564-1767)*, defendida en el año 2013 en la Universidad de Murcia. Sirva esta primera nota para mostrar la gratitud al Rvdo. D. Francisco J. Rayos, cura-párroco de la iglesia de San Pedro de Novelda, por su amabilidad y buena disposición. Agradecimiento que se hace extensivo a D. Valentín Martínez, D. Pau Herrero y D. Amadeo Sala, además de a Dª Nuria Guilabert, autora de las fotografías que acompañan al texto.

2 "Constaba de ocho capillas, Altar mayor, un segundo altarcillo situado junto a la puerta de entrada dedicado a San José, pila bautismal, sacristía y una pequeña estancia detrás del altar… superficie aproximada de unos 360m². Alrededor de 1605 se remató la obra del campanario, cuyo maestro constructor Joseph Bernabéu, también había sido el que terminara la iglesia, paralizada durante años por fallecimiento del primer contratista" (P. HERRERO y V. PINA, *La iglesia de San Pedro de Novelda*. Novelda, 2007, p. 21).

3 En 1621 se encarga el retablo del altar mayor a Antonio Torreblanca, de Villena, por

concluida esta fase en 1740 con la finalización de la portada mayor, a cargo, igual que el resto de las obras, del maestro Francisco Aznar. La nueva fábrica estaba lista para ser dotada tanto de muebles como de ajuares suntuarios y prontamente, según se colige de la documentación, comienzan a adquirirse nuevas piezas que vendrían a renovar el patrimonio medieval y renacentista. Puede decirse que el nuevo templo trajo consigo una nueva platería que, en definitiva, asumiría el papel de contribuir al realce del culto y las ceremonias especialmente en la zona de la cabecera del templo[4]. En una palabra, la tradición de la Contrarreforma aún en ese tiempo continuó propiciando una gran cantidad de platería en ese ámbito con una doble función, por un lado enfatizar el epicentro del culto tras el nuevo carácter adquirido con la revitalización del mismo que proponía el Concilio de Trento con el correspondiente adorno y, por otro, obedecer a la función para la que fueron ideadas cada una de las piezas[5]. Realmente, suponen tanto unos complementos del culto como un interesante conjunto de obras de arte con el que dotar convenientemente al nuevo templo, lejos de la acumulación de tiempos anteriores como signo de opulencia y prestigio[6] para adoptar ahora otros caracteres, más en función de lo sagrado y lo utilitario, ya que tales piezas no dejaban de ser funcionales[7]. En resumen: la obra

---

un coste de 475 libras y catorce años más tarde se colocaba una figura de San Pedro, tallada por el escultor valenciano Antonio López. Vidal, por su parte, indica que se desconoce "el aspecto que podía ofrecer el retablo, aunque es lógico suponer, dadas las fechas de realización, que sería eminentemente arquitectónico", debiendo haber desaparecido en las reformas del XVIII (I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante, 1990, pp. 63-64).

4 Se hace necesaria en este punto la consulta del estudio de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en AA. VV., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149 y ss. En la Edad Moderna se llegaron a contabilizar más de un centenar de piezas de distintas tipologías en los grandes templos y catedrales, que obedecían a un cometido determinado en función de adornar el culto, las procesiones o las imágenes. Este último aspecto ha sido de relevancia para R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "El fulgor de la plata", en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coor.), *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 25.

5 Tales funciones han sido puestas de relevancia en J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515 y ss. Lo mismo ocurre con lo textil pues la Contrarreforma supuso "un momento de renovación para la indumentaria litúrgica gracias al impulso dado al decoro y la magnificencia del rito católico en el Concilio de Trento, que llamaba a la sustitución de los ornamentos antiguos" (F. de SOUSA CONGOSTO, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, 2007, p. 431). En ese sentido, son obligadas las palabras del profesor Pérez Sánchez, quien incide en "la importancia concedida por el Concilio al cuidado y especial brillantez de todos los objetos de culto, como atractivo y eficiente reclamo de la atención de los fieles durante las ceremonias, desde las más solemnes y suntuosas hasta las más cotidianas y sencillas" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 47).

6 Aunque la Iglesia tampoco fue ajena a esta ostentación por el lujo "que derrochó en la celebración de las más importantes ceremonias litúrgicas" (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., p. 22. También de este mismo autor "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 493).

7 La verdadera importancia de las platerías radicaba "en su función, específicamente en su sagrada función litúrgica" pues su razón de ser era "servir de espléndido ajuar de cultos y ceremonias", si bien "el papel fundamental de la platería es dar imagen a unas concepciones religiosas y otorgar

suntuaria se quiso emplear para transmitir una idea, la que mostrase la regeneración del culto que trajo consigo la Contrarreforma y, por tanto, la pieza de plata sirvió como pretexto para expresar unos nuevos ideales y una nueva apariencia artística. Pero, además, la platería se erige, mejor que ninguna otra manifestación y por encima de todas, en un excepcional documento que ilustra los distintos procesos por los que pasa la fábrica[8].

El panorama anterior a los siglos XVII y XVIII resulta difícil de precisar ya que falta tanto la obra que hubo de hacerse en tiempos de la Edad Media o del Renacimiento como el testimonio documental de la misma, pues apenas se conservan referencias escritas anteriores al último tercio del siglo XVI. Por ello, habrá que centrarse en el desarrollo habido a partir de entonces, particularmente en la época del Barroco y su florido siglo XVIII que, ciertamente, representó una gran etapa para la propia iglesia con la conclusión y decoración de su edificio con el adecuado abastecimiento de su ajuar, marcado por el importante impacto de la Contrarreforma, aun en su fase final, que en este templo de rango mayor adquirió un carácter verdaderamente ejemplar. Así, se intentará ofrecer una visión de lo que pudo ser el ajuar de platería de la iglesia de San Pedro, analizándose éste según la función determinada que desempeñasen las obras.

Con todo, a y pesar de su desolador panorama, lo conservado indica la opulencia y la riqueza de los templos, además de los exquisitos gustos de las fábricas o sus donantes, como acredita el bello cáliz francés de finales del siglo XIX[9] que formó parte del legado del canónigo Joaquín Ayala Astor, noveldense de nacimiento aunque afincado en Cuenca y mártir en 1936, un ejemplar neogótico que retoma las concepciones de la platería bajomedieval con una copa acampanada, en cuya subcopa se disponen esmaltes ovalados entre una abultada decoración vegetal. El típico nudo de manzana achatada se aprovecha para ubicar otros esmaltes con las letras del nombre de Jesús y otra ornamentación a base de racimos de uvas en los espacios residuales, en clara alusión a la función eucarística del cáliz. Sin duda, la parte más aparatosa es el complicado pie mixtilíneo que recupera los esterotipos góticos con las consabidas cucharas con esmaltes y tres esculturas de bulto -Cristo como maestro, Santa María Magdalena y San Pedro, estos dos últimos como patronos de Novelda-, en cuya base se ha simulado incluso el pavimento. En cierta medida, se pensó en esos años de fin de centuria que el neogótico era el estilo artístico que mejor definía y mejor servía para el culto y la liturgia y, por ello, fue empleado en

---

sublime apariencia al misterio sagrado" (J. RIVAS CARMONA, "*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco", en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coor.), *El fulgor…* ob. cit., p. 89). A este respecto cabe señalar también el estudio de F. FRANCHINI GUELFI, "*Theatrum sacrum*: materiali e funzioni dell'apparato liturgico", en E. AVEGNO (coor.), *Apparato liturgico e arredo eclesiástico nella Riviera Spezzina*. Génova, 1986, pp. 9 y ss.

8 J. RIVAS CARMONA, "La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535 y ss.

9 Al respecto puede verse E. LÓPEZ CATALÁ, "Cáliz y patena", en J. SÁEZ VIDAL (coor.), *Semblantes de la vida* (catálogo de exposición). Valencia, 2003, pp. 524-525 y P. HERRERO y V. PINA, ob. cit., p. 107.

más y más platería como si se quisiera retomar un tiempo glorioso, lo mismo que lo fue el neobarroco en el siglo XX (lám. 1).



LÁMINA 1. *ANÓNIMO FRANCÉS. Cáliz (finales siglo XIX). Parroquia de San Pedro, Novelda (Alicante).*

Con todo, no será esta pieza la única que proceda de Francia sino que, en general, puede decirse que la platería francesa está muy presente en esta iglesia. Por supuesto, destaca la obra de centros próximos con particular protagonismo de los talleres valencianos de los Martínez y, más recientemente, el obrador de Orrico. También es digna de resaltarse la aportación de la casa madrileña de Meneses, que con la citada de Orrico fueron de tanta significación y relevancia para la España del último tercio del XIX y del siglo XX[10]. La señalada aportación de este tiempo viene a coincidir con una tercera etapa en la decoración y abastecimiento del templo. La primera fase podría decirse que abarca los años centrales del siglo XVIII, momento en que la fábrica definitiva ya se ha concluido y se dota de muebles y ajuares. A esa etapa barroca le sucederá otra en el primer cuarto del siglo XIX, que vendrá a reemplazar la platería que estaba en mal estado y, finalmente, un tercer momento que comprende los finales del XIX y los primeros años del siglo XX.

El citado cáliz francés entronca de forma directa con el muy interesante capítulo de donaciones y legados, destacando con mucho la figura del obispo Juan Elías Gómez de Terán, quien fue uno de los obispos que más ha engrandecido a la que fue su diócesis, constituyendo una de las más refulgentes glorias del obispado orcelitano y teniendo muchos proyectos y aspiraciones, en una suerte de Contrarreforma retardada que en estas tierras adquirió particular desarrollo en esos años centrales del siglo XVIII. Por otra parte, debe tenerse asimismo en cuenta la persona del coadjutor Luis Segura Escolano, quien regaló a su parroquia en 1913 el espléndido relicario del beato Andrés Hibernón y una custodia con un niño en el astil. Evidentemente, el uso de una joya acredita de manera material un determinado estatus o prestigio de la persona que la posee y, por ello, la donación de una pieza o de cualquier presea a un templo o una imagen de culto determina asimismo ese prestigio personal o familiar[11]. El valor crematístico de la joya queda, en esos casos, en un segundo plano, pues el sentido conceptual y simbólico de las donaciones adquiere mayor carta de naturaleza en unos momentos en los que el arte queda muy vinculado al servicio de la religión.

La zona del presbiterio era lógicamente donde más se concentraba la ornamentación y en tal lugar la platería no podía quedarse al margen. Además de ser remarcado por la luz que entraba desde las vidrieras de la cúpula en el transepto, todo el despliegue aparatoso de platería acentuaba aún más su resplandeciente carácter sagrado. El resalte

10 Llama la atención, por otra parte, que no se haya conservado pieza alguna de los plateros de Novelda, caso de José y Vicente Gómez o Pedro Juan Servellera. Para ver sus biografías: F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. Valencia, 2005, pp. 434-437, 442, 634 y 799. Juan Bautista Rodrigo es otro platero de Novelda que dora cálices y patenas hacia 1780, según se refrenda en V. SALA CAÑELLAS, *Crónicas de la villa de Novelda*. Novelda, 1977, p. 79.

11 Los tesoros se nutrían "muchas veces procedentes de donaciones de particulares que veían en ese gesto un signo que mostraba la predilección de la sociedad española hacia el lujo y la ostentación como medio para alcanzar el prestigio y una ambicionada posición de prominencia dentro del cuadro social del cual formaba parte" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 202-203). La sociedad identificaba esa vestimenta "como símbolos de prestigio y estatus, cuyo uso por parte de los inferiores transgrede el orden social, deshonra una clave y rompe una tradición" (J. RODRÍGUEZ NÓBREGA, "Ajuares festivos: lujo y profanidad en las imágenes procesionales barrocas", en *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional del Barroco*. Navarra, 2011, p. 73).

del altar, en plena sintonía con los postulados contrarreformistas, constituyó un magnífico recurso para poner de manifiesto el valor de la Misa según las disposiciones de Trento. Este aparato[12] era propio de los grandes días de fiesta y también era requerido en las magnas exposiciones eucarísticas, las cuales, obviamente, exigieron la oportuna custodia u ostensorio, sin duda, la pieza que más acusó las reformas planteadas en el Concilio de Trento, en tanto que la Eucaristía supuso uno de los tres pilares principales de la reafirmación católica, junto con la Virgen y los Santos. De las custodias antiguas[13] nada se ha conservado y el expediente relativo a estas piezas de la iglesia noveldense se limita a una de transición entre el último Barroco y un incipiente Neoclasicismo y a las manifestaciones historicistas de los siglos XIX y XX, así como otras obras ya de épocas más recientes. La custodia[14] que el platero Ramón Bergón[15], natural de la vecina villa de Elda, realizara en 1794 por 1800 libras[16], representa en sí un espléndido ejemplar de custodia de tipo sol que en su tipología resulta deudora de piezas tan características como la Custodia de las Espigas, conservada en la catedral de Murcia[17]. En su planteamiento, es una obra netamente barroca, sin embargo su repertorio tiende ya hacia el ornato neoclásico al incorporar toda una serie de motivos de lazos, festones de flores, guirnaldas o coronas de laurel, algo que se hace muy patente

12 La documentación histórica señala distintas piezas para el adorno del altar como los "quatro candeleros de plata" de 1628 (Archivo de la Fundación Jorge Juan de Novelda -en adelante AFJJN-. *Libro de Visitas Pastorales de 1595 a 1647*, p. 43), "dos candeleros pequeños de plata" de 1780, "dos lámparas de plata" de la capilla mayor del mismo año así como "seis candeleros grandes, sacra, evangelio y lavabo para el altar mayor todo de plata" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 11), además de "una cruz de plata para el altar" en 1816 (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1830*, p. 25).

13 En la Visita Pastoral de 1780 se refrenda "una custodia con el pie de bronce y viril, rayos y demás de plata, todo sobredorado" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 11). Esa custodia fue fundida en 1828 tal como consta en el inventario de dicho año (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1830*, p. 25).

14 Esta custodia fue objeto de estudio en E. LÓPEZ CATALÁ, "Custodia", en J. SÁEZ VIDAL (coor.), *Semblantes…* ob. cit., pp. 520-521 y en P. HERRERO y V. PINA, ob. cit., pp. 104-106, además de F.P. COTS MORATÓ, "Las custodias valencianas: análisis de una tipología", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 216-217.

15 La actividad profesional de Bergón es tratada en profundidad en F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos…* ob. cit., pp. 154-156. Sin embargo, nada se indica al respecto de esta custodia para Novelda porque el hallazgo documental ha salido recientemente.

16 AFJJN. *Libro de cuentas de limosnas para la obra de la iglesia*, varios años, p. 48. En junio de 1792 se recogen limosnas de los hornos para pagar la custodia y en 1797 se entrega la cantidad de 1800 libras según carta de pago a Ramón Bergón "maestro platero de Elda, residente en la villa de Novelda" (p. 53). Ya en 1816 se recoge que existía "una custodia moderna de plata sobredorada con varios golpes de blanco" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1830*, p. 25).

17 Sobre ella puede verse J. RIVAS CARMONA, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios". *Imafronte* nº 15 (2000), pp. 306-307; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia", en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 204-205; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 350; J. RIVAS CARMONA, "Custodia de las Espigas", en C. BELDA NAVARRO (coor.), *Huellas* (catálogo de exposición). Murcia, 2002, p. 356 y C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, p. 475. La documentación de la Custodia de la Espigas fue publicada por F. CANDEL CRESPO, "Ramón Bergón, platero valenciano, hizo la Custodia de las Espigas, de la Catedral de Murcia". *La Verdad*, 1969.



LÁMINA 2. *RAMÓN BERGÓN. Custodia (1794). Parroquia de San Pedro, Novelda (Alicante).*

en el curioso nudo configurado mediante tres ángeles mancebos[18] sobre roleos que sostienen un árbol sobre el cual se formará el sol[19], de cuyas ramas crecen sarmientos con racimos de uvas, espigas de trigo y hojas de vid, clara alusión a la Eucaristía como árbol de la nueva vida (lám. 2)[20].

Junto a esta magnífica custodia hay otras que se corresponden ya plenamente a los dictados neoclásicos y, más tardíamente, a los historicistas. Así, se conserva otra custodia cuya base pertenece a los primeros años de la centuria decimonónica, carente de ornamentación y marcas, aunque con el viril de fechas algo anteriores, exornado con los habituales repertorios clasicistas -también sin marcas, sólo la típica burilada en el interior del astil-. La ausencia de documentación impide su atribución a tal o cual platero, si bien podría adscribirse al taller valenciano de los Martínez, que trabajan para toda la zona de la diócesis de Orihuela en esos años. Otra de las custodias es el ejemplar neogótico de casa Meneses, regalada en el año 1910 por Luis Segura Escolano, vicario de la iglesia de San Pedro. Dentro de los esquemas a los que dicho obrador acostumbraba con partes de plata y partes de bronce fundido, presenta una composición abigarrada que incorpora diversa iconografía alusiva tanto a su función como a su sentido eclesiológico, pues el pie presenta cuatro grandes relieves con motivos de la Pasión -la Oración en el Huerto, Cristo camino del Calvario, la Crucifixión y el traslado al Sepulcro- y en el nudo se disponen entre arquitecturas góticas las figuras de bulto de los cuatro Evangelistas, acompañados de sus correspondientes elementos tetramórficos, viéndose rematada esta custodia por un sol con un viril configurado como una arquitectura con pináculos y arquerías, de la que salen los rayos. El mismo vicario legó tres años después otra custodia, igualmente de la casa Meneses, en este caso con una figura orante en el astil y bajorrelieves de la Pasión en la base.

La capilla mayor fue asimismo el recinto escogido para la exposición de relicarios, en plena sintonía con los ideales contrarreformista del culto a los santos. La documentación refrenda los relicarios que la parroquia de San Pedro tuvo en otros tiempos, si bien de todos ellos únicamente han subsistido tres, a saber, el de San Pedro, el de Santa María Magdalena y, más recientemente, el del beato Andrés Hibernón, aunque en tiempos antiguos existieran otros, caso del relicario para el *Lignum Crucis*, descrito en la documentación del año 1780 como "una cruz pequeña, como de un palmo de magnitud, de plata, para la proceción de la Vera Cruz, con un relicario de filigrana en donde está colocado un lignum cruzis (sic) y otras reliquias

---

18 Ángeles que, incluso, han sido comparados con los que presenta el relicario romano de 1777 conservado en la catedral de Oviedo (Y. KAWAWURA, "Reliquias y relicarios en la época de la Ilustración en la catedral de Oviedo", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, p. 309).

19 Pueden verse concomitancias con el diseño de ostensorio que hiciera en 1727 el francés Juste-Auréle Meissonier para las Carmelitas de Poitiers, particularmente la disposición de cabecitas de ángeles rodeando el viril (P. FUHRING, *Juste-Auréle Meissonier. Un genio del Rococo*. Turín, 1999, p. 85).

20 Esta idea fue puesta de manifiesto en F. de P. COTS MORATÓ, *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989, p. 110.

con autentica”[21], o el relicario de Santa Lucía[22]. El que alberga la reliquia del titular de la parroquia, está compuesto por un vaso con su marco de plata del siglo XVIII y un astil y pie del siglo XIX, con los repertorios típicos de ambos momentos, es decir, la tan habitual rocalla entre festones de flores y otros motivos vegetales y, por otro lado, el nudo de jarrón neoclásico, lográndose así una combinación ecléctica, un tanto curiosa, de dos piezas de épocas distintas y concepciones contrapuestas, pues el abigarramiento decorativo de la zona superior contrasta con la sobriedad del astil y el pie, únicamente rota ésta por la presencia del escudo con las armas papales en altorrelieve[23]. El relicario de Santa María Magdalena, por su parte, fue ejecutado en los talleres de Orrico a finales del siglo XIX dentro de un lenguaje neobarroco a base de rocallas, malleados, flores y otros elementos de la naturaleza que dan como resultado una pieza hermosa, igual que lo es el relicario del beato Andrés Hibernón, regalado por el coadjutor Luis Segura Escolano en el año 1913, encargado a los talleres de Meneses, cuyo marco del vaso aparece bellamente adornado por ángeles y dos niños sosteniendo palmas. Lamentablemente, no se han encontrado noticias documentales respecto de ellos, pues falta el oportuno testimonio escrito y ello impide que puedan aportarse más datos. Únicamente se han conservado los libros de las Visitas Pastorales, cuyos inventarios, como es lógico, no se detienen en la descripción de las piezas ni reparan en sus autores. Es cierto que la parroquia contaba con otros relicarios desde tiempos antiguos, como los del Lignum Crucis y Santa Lucía según se ha visto, aunque el patrimonio actual aparece muy mermado con respecto a aquellas galas renacentistas y barrocas.

La celebración de la Misa exigió el oportuno juego de cáliz con patena. Su necesidad para el culto hizo que fueran varios los que siempre hubo en la iglesia y al ya comentado cáliz francés del mártir Ayala Astor se le unen otros, caso del cáliz del último tercio del siglo XVII con picado de lustre y varios filetes en su astil o el donado por el obispo Juan Elías Gómez de Terán en el año 1759, en la línea de los cálices limosneros de los años centrales del siglo XVIII, apenas sin ornamentación, de formas simples y puras, con la copa dorada y acampanada, al contrario que en el otro ejemplar, que era más recta y plateada. Si el siglo XVIII está muy bien representado por ese cáliz de origen episcopal, el siglo XIX lo hace mediante dos cálices franceses, ambos neogóticos, dentro de las tendencias propias de dicha centuria, presentando uno de ellos mayor decorativismo que el otro al incorporar en su base cuatro esmaltes con representaciones de Cristo, la Virgen, Santa María Magdalena y San Pedro, así como grandes relieves en la subcopa con motivos eucarísticos. La documentación señala que en la iglesia de San Pedro hubo otros cálices, pues en 1595 había “dos calzes de argent sobredaurats ab ses patenes

---

21 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 11.

22 Ibídem: se decía de él que era “un relicario pequeño de vidrio con cabos y cadena de plata” y que contenía además la reliquia de San Pedro.

23 P. HERRERO y V. PINA, ob. cit., p. 108. Estos autores señalan que la pieza pertenece al siglo XVII y que legada a la parroquia por el religioso mercedario Escartín sin que se aporten más datos al respecto, citando a V. Sala, quien transcribe la Visita Pastoral de 1711 en la cual se cita “una reliquia de San Pedro que dio a esta iglesia el padre Escartín, Mercenario, engastada en un relicario pequeño de plata y se halla de muchos años ha esta parte en el tabernáculo” (V. SALA CAÑELLAS, ob. cit., p. 52).

sobredaurades"[24] y en 1780 se refrendan seis ejemplares "con pie de bronce, con copas de plata todo sobredorado y uno con pie de plata del Beneficio de Mira"[25], mientras que en 1816 se había adquirido "otro cáliz de bronce copa de plata propio de la Cofradía del Rosario" y "otro de plata con la copa labrada"[26].

Además de los cálices y sus correspondientes patenas, también hay que considerar los copones. Del siglo XVIII, concretamente del taller oriolano de Nicolás Martínez -punzones con el oriol y COLAS-, ha subsistido un copón en esta parroquia que, ciertamente, resulta deudor de los dos copones que Fernando Martínez labrara para la iglesia de Santa María (Elche) y para la propia catedral de Orihuela, además del otro que hiciera el mismo Nicolás Martínez[27] para el monasterio oriolano de Clarisas, si bien ellos presentan un mayor decorativismo y un mayor esmero en su concepción que este ejemplar de Novelda, mucho más austero, al estar únicamente ornamentado por estilizadas palmetas en el inicio de la peana, motivo que se repetirá en el nudo, en la subcopa y en la tapa. Además de éste, y a pesar de que la documentación refrenda otros[28], cuatro son los copones que se han conservado, dos de ellos del siglo XIX, sin marcas, y los otros dos de inicios del siglo XX, posiblemente donación del vicario Luis Segura y encargados a la casa Meneses. De todos ellos el que más interés reviste por la simbología de su ornamentación es el llamado *copón de la Pasión*, un ejemplar de los primeros años del XIX que presenta inscritos en tondos los improperios o *Arma Christi* tanto en la subcopa como en la base, entre ornamentación clasicista.

Antes de la Contrarreforma, el cáliz, la patena y el viril eran, por lo general, las piezas que estaban ejecutadas en plata, pero a partir de Trento la platería se extiende casi a la totalidad de las piezas que forman parte de la liturgia, llegando un templo principal a tener una buena cantidad de elementos de platería que eran parte de los diferentes cultos. En el ceremonial de la Misa también era de uso obligado el juego de lavabo. Para tal fin solían emplearse una fuente y un jarro, que en principio solían venir de ámbitos domésticos[29], aunque en otras ocasiones las fábricas eran las encargadas de adquirir estos juegos, como el de Novelda, salido del taller de Meneses a inicios del siglo XX.

Otro componente fundamental en la celebración de la Misa es el juego de vinajeras, compuesto de los correspondientes recipientes de vino y agua, además

---

24 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1595 a 1647*, p. 53.

25 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 11.

26 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1818*, p. 19.

27 Su biografía fue abordada en J.M. PENALVA MARTÍNEZ y M. SIERRAS ALONSO, *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Alicante, 2004, pp. 145 y ss.

28 Hasta 1780 no se registra "un copón grande de plata sobredorada" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 11). En 1816 se indica la existencia en la sacristía de "un copón de plata con pie de bronce y una caja redonda también de plata", añadiéndose el mandato siguiente: "se ponga al copón la correspondiente cerradura, que la caja sólo pueda servir para pasar las formas de ella al copón, que jamás se administre la Sagrada Comunión con esta caja y finalmente que se provea de otro nuevo copón de plata con la copa sobredorada" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1818*, p. 20).

29 Sobre este aspecto concreto de los aguamaniles, ver C. HEREDIA MORENO, "De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 276-277.

de la salvilla, de soporte. Dos conjuntos son los que se han conservado[30], ambos dentro de la estética modernista. Uno de ellos es de un platero francés -la marca frustra impide saber quién lo ejecutó-, cuyas botellitas son de cristal adornado con flores y ciertas partes en plata dorada, caso del pie, la tapa y el asa, presentando esta última una forma serpenteante con motivos de racimos de uva. La salvilla presenta el mismo tipo de decoración vegetal y cuatro tondos con los bustos en bajorrelieve de los evangelistas. El juego, a tenor de la inscripción que puede leerse en el reservo de la salvilla, fue regalado en 1902 al sacerdote Elías Abad Navarro con motivo de su primera misa. El otro conjunto de vinajeras con salvilla aún remarca más el sentido simbólico al presentar una corona de espinas en la bandejita, si bien este juego procede del taller de los Amérigo, una dinastía de plateros establecidos en la ciudad de Alicante desde los finales del siglo XVIII.

El rito de la paz, antes de la Comunión, tuvo su propia pieza, el portapaz, una suerte de retablito en plata, que los monaguillos o acólitos, cogiéndolo por un asa ubicada en su parte trasera, lo ofrecían a la feligresía para el beso ritual. Esta pieza solía albergar una determinada iconografía alusiva a la titularidad del templo en cuestión o simplemente cualquier tema religioso. Se han conservado[31] dos portapaces gemelos que, aunque no presentan marca, pueden ser adscritos a la casa valenciana Orrico, que a tantas parroquias surtió desde sus orígenes a mediados del siglo XIX, incluso de este tipo de portapaz, caso de la vecina de Aspe, donde subsiste otro idéntico con los punzones de dicho obrador. Concebidos a manera de retablo, se decoran con un repertorio típicamente clasicista, con pilastras acanaladas flanqueando la hornacina principal que alberga una Inmaculada Concepción. En sí, resulta una obra interesante en tanto que constituye una aportación al tesoro parroquial, aunque es poco original porque es de suponer que, como él, se hicieron muchos más en los años en que España necesitaba dotar a sus templos del oportuno ajuar de platería y en muchas ocasiones se recurrió a esos talleres como asimismo al de Meneses, tan presente en esta iglesia, como ya se ha referido.

La platería destinada a los distintos cultos y ritos comprendía otras piezas, caso de las crismeras, las conchas para bautizar[32], los portaviáticos, los acetres con sus hisopos[33], etc., sin embargo de tan magno despliegue de platería tan sólo han llegado

30 En 1780 se recogen "una salvilla y dos vinajeras de plata y una campanilla también de plata" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 11) mientras que en 1816 existían "dos vinajeras y un azafate todo de plata propios del beneficio fundado por el arcediano Mira" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1818*, p. 20), las cuales fueron fundidas en 1828 "en virtud del Decreto del llamado Gobierno Constitucional" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1820 a 1836*, p. 25).

31 En 1780 había "dos porta-paz todo de plata" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 11), los cuales, por orden del visitador en 1816, fueron fundidos (AFJJN, *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1818*, p. 20).

32 En 1628 se adquiere "una pichina de plata" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1595 a 1647*, p. 43) y la Visita de 1780 refrenda otra "pechina de plata para administrar el Sacramento del Bautismo" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 12), la cual fue fundida en 1816 por mandato del visitador (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1830*, p. 25).

33 En 1780 había "una calderilla y aspersorio de plata" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, p. 12), en 1816 se recoge "una caldereta para el agua bendita con un hisopo todo de plata: mandó que se forme una nueva caldereta de plata mayor que la actual, la que es excesivamente pequeña

hasta nuestros días una cajita de plata del siglo XVIII para guardar las formas y dos crismeras, cada una procedente de un juego distinto, una del siglo XVI, cuyo cuerpo es de base hexagonal, y otra del siglo XVIII de planta circular. Lamentablemente, ninguna conserva los punzones y, por tanto, sólo pueden relacionarse con las que refrenda la documentación. En 1595 se cita "una caixa de argent redona en la qual porten lo Santissim Sacrament als malalts ab una creu xiqueta tambe de argent", "unes crismeres asides en un peu de argent a modo de dos torretes ab dos agulles de ferro en les quals estan los Sants Oleos" y "altra crismera tambe de argent y a modo de torreta ab una agulla de ferro y creu de argent en la qual esta lo Sant Oleo Infirmorum"[34], mientras que en 1816 se contabilizaban "dos vasos para los Santos Óleos con su cajuela todo de plata" y "un vaso para la administración de la extremaunción de plata"[35].

Dentro de las piezas destinadas a las procesiones son de destacar las cruces, que abrían los cortejos, la cual iba flanqueada por dos acólitos que llevaban en alto sendos ciriales en las procesiones bien exteriores o bien claustrales. Prontamente se recoge en los documentos la existencia de "una creu gran ab un Christo tot de argent" (1595)[36], aunque la cruz que se conserva es una salida del taller de Orrico en el año 1942, que presenta un desarrollo iconográfico muy interesante en tanto que en el anverso están cuatro medallones con los Evangelistas y, en el centro, un Cristo crucificado de bulto redondo, muy escultórico, mientras que en el reverso aparecen en los medallones los Doctores de la Iglesia y en el cuadrón la figura de San Pedro en su martirio, es decir, crucificado boca abajo. Esta cruz se acompaña por un juego de dos ciriales de plata cuyo marcaje corresponde al taller murciano (las siete coronas), si bien del punzón personal sólo puede leerse G., que quizá haga referencia al platero murciano Vicente Gálvez, quien asimismo ostentó el cargo de Fiel Contraste en la ciudad de Murcia de 1730 a 1750[37].

Una pieza que tenía uso tanto fuera como dentro del templo es el incensario. La documentación cita que en 1628 había "un incensario de plata con su naveta y cuchara de lo mismo"[38], pero los que se conocen en la actualidad son más tardíos, concretamente tres -sin sus navetas ni sus cucharillas-. Uno de ellos salido del obrador alicantino de Amérigo -tiene su marca en la pestaña del brasero- con un sentido ornamental mayor que el resto, con un grado de decoración tal que hasta la tapa, la argolla o las costillitas están aderezadas. En su concepción y formas obedece a esquemas tardobarrocos por lo que puede pensarse que saliera del taller de Bartolomé o Tomás Amérigo, plateros que trabajan en el último tercio del siglo XVIII y los primeros años del XIX. Otro de los incensarios es de la casa Orrico -que pudo venir con las otras piezas salidas de dicho taller-, basado en modelos modernistas, con el

y muy deteriorada" (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1830*, p. 25), lo que no se llevó a cabo hasta 1828 (AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1830*, p. 25).

34 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1595 a 1647*, p. 53.

35 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1830*, p. 25.

36 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1595 a 1647*, p. 53.

37 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 458-459.

38 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1595 a 1647*, p. 43.

escudo pontificio en el cuerpo del humo, el cual aparece bellamente adornado, igual que el brasero con formas vegetales, mientras que el tercer incensario responde a procedencia francesa de finales del XIX, con decoración modernista de palmetas y otros elementos extraídos de repertorios vegetales.

Apéndice documental

Inventario contenido en la Visita Pastoral de 1595[39]

"*Una caixa de argent redona en la qual porten lo Santissim Sacrament als malalts ab una creu xiqueta tambe de argent.*
Una creu gran ab un Christo tot de argent.
Dos calzes sobredaurats ab ses patenes sobredaurades, tot de argent.
Un cofrenet de argent en lo qual esta reservat lo Santissim Sacrament.
Unes crismeres asides en un peu de argent a modo de dos torretes ab dos agulles de ferro en les quals estan los Sants Oleos.
Altra crismera tambe de argent y a modo de torreta ab una agulla de ferro y creu de argent en la qual esta lo Sant Oleo Infirmorum".

Inventario contenido en la Visita Pastoral de 1606[40]

A todo lo anterior se añade:

"*Una custodia de plata con su cruz sobredorada y pie de bulto*".

Inventario contenido en la Visita Pastoral de 1628[41]

A todo lo anterior se añade:

"*Una pichina de plata.*
Un incensario de plata con su naveta y cuchara de lo mismo.
Un hisopo de plata.
Una corona de Nuestra Señora de plata.
Cuatro candeleros de plata.
Tres cálices, uno de cobre y patena y copa de plata, y los otros dos de plata con sus patenas".

Inventario contenido en la Visita Pastoral de 1632[42]

A todo lo anterior se añade:

39 Ibídem, p. 16.
40 Ibídem, p. 33.
41 Ibídem, p. 43.
42 Ibídem, p. 49.

"Dos crismeras de plata para bautizar.
Una corona de Nuestra Señora de plata con piedras contrahechas azules y verdes".

Inventario contenido en la Visita Pastoral de 1780[43]

"Una custodia con el pie de bronce y viril, rayos y demás de plata, todo sobredorado.
Un copón grande de plata sobredorada.
Una cajuela de plata por debajo para poner formas.
Otra cajuela pequeña para administrar el viático fuera del pueblo.
Tres vasos de plata que son para Chrismera y Santos Óleos.
Seis cálices con pie de bronce, con copas de plata todo sobredorado, y uno con pie de plata del Beneficio de Mira.
Una cruz de plata para las procesiones, asta de madera.
Una cruz pequeña, como de un palmo de magnitud, de plata, para la procesión de la Vera Cruz, con un relicario de filigrana en donde está colocado un lignum crucis y otras reliquias con Autentica.
Un relicario pequeño de vidrio con cabos y cadena de plata en donde están colocadas una reliquia de San Pedro y otra de Santa Lucía.
Un incensario, una naveta y dos porta-paz, todo de plata.
Una salvilla y dos vinajeras de plata, y una campanilla también de plata.
Una calderilla y aspersorio de plata.
Una pechina de plata para administrar el Sacramento del Bautismo.
Tres anillos de oro con veinte y una piedras.
Dos candeleros pequeños de plata.
Doce lámparas de plata, esto es, seis en la capilla de Nuestra Señora de la Aurora, dos en la Capilla Mayor, una en la de San Joaquín, otra en la de San Lorenzo, otra en la de Nuestra Señora del Rosario y otra en la de Nuestra Señora de los Dolores.
Siete lámparas de metal en los altares de San Vicente Ferrer, de Nuestra Señora del Remedio, del Buen Pastor, San Joseph, de las Benditas Almas, de San Sebastián y de San Francisco Javier.
Seis candeleros de bronce medianos.
Seis candeleros grandes, sacra, evangelio y lavabo para el altar mayor, todo de plata".

Inventario contenido en la Visita Pastoral de 1816[44]

"Una custodia moderna de plata sobredorada con varios golpes de blanco.
Una custodia antigua de plata sobredorada con el pie de bronce.
Tres cálices de bronce con la copa de plata sobredorada.

43 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1762 a 1806*, pp. 11-12.
44 AFJJN. *Libro de Visitas Pastorales de 1807 a 1830*, pp. 19-20.

Otro de plata con la copa labrada.
Otro cáliz de bronce, copa de plata, propio de la Cofradía del Rosario.
Una cruz de plata para el altar.
Un crucifijo pequeño de plata sobredorada con indulgencia para los moribundos.
Una joya de filigrana con lignum crucis.
Un relicario con una reliquia de San Pedro con su pie, todo de plata.
Un incensario con su naveta, todo de plata, y cuchara de hierro: mandó S. Sª que se retire esa cuchara y se forme otra de plata.
Dos paces también de plata: mandó fundirlas y darlas una buena forma.
Una caldereta para el agua bendita con un hisopo todo de plata: mandó que se forme una nueva caldereta de plata mayor que la actual, la que es excesivamente pequeña y muy deteriorada.
Un jarro de plata y una cuchara para los Santos Óleos del mismo metal.
Un vaso de plata para el viático y extremaunción.
Dos anillos de oro con algunas piedras para las bendiciones.
Dos vinajeras y un azafate todo de plata propios del beneficio fundado por el arcediano Mira.
Una media luna de plata propia de la imagen de la Asunción.
Dos vasos para los Santos Óleos con su cajuela todo de plata.
Un vaso para la administración de la extremaunción de plata.
Una pechina de plata para la administración del Bautismo: mandó que se funda y se forme de nuevo.
Un copón de plata con pie de bronce y una caja redonda también de plata: mandó que se ponga al copón la correspondiente cerradura, que la caja solo pueda servir para pasar las formas de ella al copón, que jamás se administre la Sagrada Comunión con esta caja y finalmente que se provea de otro nuevo copón de plata con la copa sobredorada.
Doce lámparas de plata, esto es, seis en la capilla de Nuestra Señora de la Aurora, dos en la Capilla Mayor, una en la de San Joaquín, otra en la de San Lorenzo, otra en la de Nuestra Señora del Rosario y otra en la de Nuestra Señora de los Dolores.
Siete lámparas de metal en los altares de San Vicente Ferrer, de Nuestra Señora del Remedio, del Buen Pastor, San Joseph, de las Benditas Almas, de San Sebastián y de San Francisco Javier".

Inventario contenido en la Visita Pastoral de 1828[45]

"*Inventario de alajas. Las mismas que expresa el inventario inserto en el libro de la anterior Visita a excepción de las que entregó el cura a virtud del Decreto del llamado Gobierno Constitucional, y son las siguientes:*

Una custodia antigua de plata sobredorada con el pie de bronce.
Una calderilla mediana de plata.

45 Ibídem, p. 25.

Dos vinajeras de plata.
Un jarro de plata mediano y bastante doble.
Una lámpara de plata grande y tres medianas.
Y un pequeño azafate de plata que servía al tiempo de administrar las vinajeras”.

El relicario medieval del caballero Jaume Castellà de la Catedral de Valencia[1]

FERNANDO CASTELLÓ DOMÈNECH

El rico tesoro que custodia la Seo de Valencia, conservado en una capilla aneja a la actual sacristía, antigua aula capitular nueva, es uno de los más importantes de Europa. Está conformado principalmente por las donaciones de *Alfonso el Magnánimo* en 1437 o las de los papas *Calixto III* en 1457 y *Alejandro VI* (ca.1500), aunque tampoco faltan otros relicarios dados por nobles y eclesiásticos, entre los que sobresale el de Jaume Castellà (lám. 1)[2]. Se trata de un relicario múltiple formado por la Sagrada Espina, donada por la reina Leonor de Castilla, mujer de Alfonso IV *el Benigno*, y un fragmento del *Lignum Crucis* que perteneció con anterioridad a la reina Violante de Bar, mujer de Juan I *el Cazador*, quien la recibió del papa Clemente VII con la correspondiente bula[3]. Ambas reliquias fueron entregadas al caballero valenciano Jaume Castellà por los servicios prestados en el campo de batalla en el primer caso y por su condición de camarlengo en el segundo.

Jaume Castellà las dará a su vez a la Catedral de Valencia el 27 de marzo de 1422[4], donde serán depositadas en la capilla absidial familiar, a la derecha de la de San Jaime,

1 Debo agradecer la colaboración al canónigo archivero de la Seo de Valencia y profesor de la *Universitat de València*, don Vicente Pons Alós, y al doctor Francisco de Paula Cots Morató, también de la misma universidad.

2 Hay que recordar que la Seo de Valencia conservaba un relicario de la Sagrada Espina donado por san Luis, rey de Francia, en el siglo XIII. Actualmente se trata de una pieza valenciana a la que se le acomodó dicha sagrada reliquia al fundirse el relicario original en la Guerra del Francés.

3 Esto concedió más valor a las reliquias, pues en el siglo XIII se dieron como auténticas aquéllas que dictaminaba el propio pontífice. Las dos principales se enmarcarían en la categoría de insignes debido a su vinculación con la Pasión de Cristo. Cfr. V. PONS ALÓS y J.I. PÉREZ GIMÉNEZ, "Documentos de Calixto III en el archivo de la Seu de Xátiva: La bula de Concesión de Reliquias (I)". *Caminem Junts* nº104 (2012), pp. 56-59.

4 Archivo de la Catedral de Valencia (ACV). Legajo 3546, f. 281r y v.



LÁMINA 1. *Relicario de la Sagrada Espina y Vera Cruz de Jaume Castellà. Catedral de Valencia (Foto Alberto Saiz © Catedral de Valencia).*

conocida con el nombre de *Passione Imaginis*[5]. Parece ser que de este linaje de los Castellà se conoce ya un beneficio en la Seo anterior a esa fecha. El beneficio fue dedicado a san Antonio Abad hacia el año 1302[6], pero a mediados del siglo XIV[7], Ramón Castellà ya tenía derecho de sepultura en esta capilla de Jesucristo para él y sus sucesores. Así, en octubre de 1400[8] un Jaume Castellà -menor de días- fue enterrado allí .Ya en 1431[9] se documentan las obras para la colocación del sarcófago del caballero Jaume Castellà, que por fortuna se conserva actualmente en el mismo lugar, formado por una escultura yacente del mismo y dos escudos representando cada uno de ellos un castillo con tres torres, armas parlantes del linaje[10]. Este personaje contrajo matrimonio con *Gueraldona Maçana*[11], con la que tuvo otro hijo del mismo nombre y el tercero de los conocidos.

Sabiendo ya quien es su donante y el contexto de su llegada, deben reconocerse las fases de la historia del relicario, diferenciando la etapa más antigua, que va desde su donación hasta el siglo XVIII, mientras que la etapa moderna enmarcará las siguientes centurias, en las que dicha pieza perdió algunos componentes estructurales y ornamentales y también fue objeto de reposiciones.

De los años posteriores a su donación existe una primera documentación[12], en la que se describe la pieza de una manera bastante escueta e inexacta, por lo que habría que llegar al siglo XVI, a un inventario de 1540[13], para hacernos verdaderamente una idea de lo que era en su origen. El documento comienza con la descripción del pie, donde "*hi ha les armes de Castella*", sin comentar la forma que tenía ni la de los escudos. Con toda seguridad podrían ser de dos formas: estrellada o polilobulada -ejemplos que hay en la propia catedral-. A continuación se dice que, encima de la caja llena de reliquias, hay "*un vas de cristall, on hi ha del Lignum Crucis en lo qual hi ha dos àngels amb XVI perles en les ances*"[14]; actualmente no se conservan esas

5 A lo largo de su historia esta capilla cambiaría de nombre varias veces, primero fue de la Santa Espina, de San Dimas en el XVIII y, actualmente, está dedicada al Cristo de la Buena Muerte, imagen atribuida a Juan Muñoz.

6 V. PONS ALÓS, *Cardenales y prelados de Xàtiva en la época de los Borja*. Játiva, 2005, pp. 102-107.

7 ACV. Obligación sobre sepultura de Ramón Castellar. Legajo 82, f. 105v.

8 Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (APPV). Notal de Dionisio Cervera, sig.1359. "(…) *elegesch la mia sepultura en la Sglesia de la Seu, en la mia capilla de Jesús* (…)".

9 J. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909 (Ed. facsímil, 1990), p. 314, nota 2ª.

10 El mismo emblema se encuentra hoy en el claustro del Museo de Bellas Artes de Valencia como un resto arqueológico de otra construcción, seguramente procedente del convento de Santo Domingo, donde había una sepultura del linaje (Cfr. J. TEIXIDOR, *Capillas y sepulturas del Real convento de Predicadores de Valencia*. Valencia, 1949-1952, pp. 67, 87-90 y B. de SAN PETRILLO, *Litología blasonada*. Valencia, 1926, pp. 8-10).

11 Creemos era hija de *Pascual Maçana*, un judío destacado dedicado a los préstamos, conocido como *Naçan Abenmarruch*, convertido después del asalto a la judería de Valencia el 1391. Ver J. HINOJOSA MONTALVO, *Diccionario de historia medieval Reino de Valencia*. Valencia, 2002. Ésta también aparece en el documento anterior fechado en octubre de 1400 como "(…) *Gueraldona Maçana muller mia* (…)".

12 ACV. Pergamino nº 544.

13 ACV. Legajo 1652, inventario de la Sacristía de 1540.

14 "(…) *un vaso de cristal donde hay un Lignum Crucis y dos ángeles con XVI perlas en las asas* (…)".

perlas que rodeaban el pomo del *Lignum Crucis*, incluso éste ha perdido parte de la teca. Continua con la siguiente parte del relicario, en la que se halla la Sagrada Espina, "*més amunt hi ha un cristall on hi ha una espina de les de Jesucrist*", y que completa con la decoración que hay a su alrededor, "*en l'entorn hi ha catorze perles i en la part de davant hi ha tres safirs, dos crisolites, una ametista i sis perles grosses. A l'altra part hi ha un safir, cinc balaixos i sis perles*". Debe señalarse que, actualmente, las perlas que había en el borde la de almendra han desaparecido, aunque todavía se conservaban a comienzos del siglo XX, como dejan ver fotografías antiguas.

Para terminar con esta primera descripción conocida de la pieza, hay que apreciar una novedad que hasta hace poco se desconocía: al relicario le falta una de las partes perdidas con toda certeza en la Guerra del Francés. Dice así el documento: "*més amunt hi ha una creu amb un granat i quatre perles i a l'altra part una crisolita i quatre perles i tres perles que estan cada una al cap de la creu*"[15]. Fijándose en la parte superior, reservada a la Espina, un agujero delata el lugar donde se supone iría sujeta la cruz que por la época en que se hace la entrega no distaría mucho de la que hay en el *Lignum Crucis* de la reina Constanza de *Hohenstaufen*, conservado también en la Seo. Así, si se compara la descripción de la pieza antigua con la situación actual, se observa como faltan diversas partes y se han añadido otras: las figuras aladas son posteriores al relicario del siglo XV y se debieron añadir entre 1422 y 1540. Ciertamente, se realizarían dentro de la laguna documental existente en ese tiempo, desde el día de su donación y el primer inventario en el que aparecen descritas, el 1540.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, cuando toda la Península -y con ella la costa levantina- estaba envuelta en un momento convulso como era la Guerra del Francés, el relicario vuelve a sufrir transformaciones y pérdidas, a consecuencia de su traslado a las Islas Baleares, primero a Ibiza y luego a Mallorca. De esas fechas es un documento datado entre 1809 y 1813[16], donde aparece un apartado que se titula "*Alhajas reducidas a Moneda*". Entre ellas, un ítem que concuerda con la antigua descripción del pie del relicario, señalando lo siguiente: "(...) *El pie de plata sobredorada y esmaltes; figura muy antigua de un relicario que contenía varias reliquias* (...)". La parte citada desapareció en Mallorca fundida por la Regencia de España. La cruz, que lo coronaba aún en 1811[17], se conservaba en la isla de Ibiza, pero ya no unida a la pieza principal, seguramente separada durante el trayecto, puesto que todos los relicarios sufrieron de una manera u otra, por eso su custodio don Vicente Calbo la envolvió y la guardó "*en la caja nº 1*" atada al relicario. A partir de ese momento se pierde su pista y su probable fundición se dio un año después, cuando el relicario ya estaba en la Seo de Mallorca. Por lo tanto, del conjunto se conservaron sólo las partes que albergaban las reliquias, por lo que el resto se convirtió en moneda para sufragar al ejército[18].

15 "(…) *más arriba hay una cruz con un granate y cuatro perlas, en la otra parte un crisolito y cuatro perlas y otras tres que están cada una en las cabezas de la cruz* (…)".

16 ACV. Legajos 1670.3 y 1670.4.

17 ACV. Legajo 1670.4.

18 Las cantidades exactas de los metales que se fundieron pueden conocerse consultando a P.

Una vez devuelta la pieza a Valencia en 1813, se le repuso un pie y el astil, desconociéndose el autor por la falta de marca y documento que lo certifique, a pesar de que se han revisado tanto los documentos de Tesorería[19] como los libros de Fábrica y no se ha encontrado nada al respecto[20]. De todas formas se repuso en un periodo de tiempo que va desde su vuelta a la Seo hasta los años veinte del mismo, cuando se reformó la sacristía -donde actualmente se conserva- para que esta y otras piezas fuesen expuestas.

De esos años es la publicación datada en el 1820 que lleva por título: *Explicació de les sanctes reliquies que ha en la santa Esglèsia Metropolitana de València, les quals se mostren lo segon día de Pasqua de Resurreció, cascún any*[21]. En el citado escrito se da una breve explicación de la ceremonia para mostrar las reliquias a los devotos que visitaban la Seo y una sumaria descripción del relicario en la que se omite el pie[22]. Este libro de principios del siglo XIX, pese a ello, constituye una importante fuente moderna. Del siglo XX, por su texto y relevancia, destaca el *Catálogo Monumental* de González Simancas[23] y llama la atención la amplia descripción del autor, incluso más que a otras obras del relicario. Cuando se refiere a la parte donde está la caja-relicario la califica de estilo italiano del siglo XV y menciona que en ella aparecen un buen número de reliquias[24]. Continuando con la hipótesis sobre la base, el autor la argumenta de la siguiente forma: "el arte italiano de las tres piezas relicarios, su

LLORENS RAGA, *El relicario de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1964, pp. 110 y 114.

19 ACV. Legaqjo 4125, correspondientes a la Tesorería del Magister y las Cuentas de Sacristía de 1800-1821. ACV. Legajos 4818 a 4820, pertenecientes a la misma tesorería, pero a las Cuentas del Común de los años 1815 a 1822.

20 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 161-187.

21 *Explicació de les sanctes reliquies que ha en la santa Esglèsia Metropolitana de València, les quals se mostren lo segon día de Pasqua de resurrecció cascun any*. Valencia, 1820.

22 "*Vera Creu i al remat una Espina.*

Devots cristians, en el present reliquiari hi ha dues reliquies, una d'aquelles setanta dos Espines de la Corona de Jesucrist, donada per la Reina de Castella Doña Leonor a Mossen Jaume Castellà. Es un troç de Fust de la Vera Creu, donada amb la Bula autèntica pel papa Clement VII, la Doña Violant Reyna de Aragó, i després aquella al citat Mossén Jaume Castellà, el seu carmaleng: i aquell a aquesta Santa Esglesia. Hi ha grans perdons, havent-hi bona devoció, digau aixi; a la Espina:

Joyell molt ric, punjant hi ha la espina, amb que el cap del Senyor fou punit, punjant el cor, i moventnos l'esperit que l'imitem en aquesta vall mesquina.

A més a més digue sense parar a la Sancta Creu. Santissim fust de la Creu preciosa on Jesucrist fou clavat per amor, adoran-te, puix en tu lo senyor morí per tots, mort vituperosa".

23 M. GONZALEZ SIMANCAS, *Valencia*, en *Catálogo Monumental de España*. Inédito, 1916, pp. 192-194.

24 "*De la camisa de Crist; del cordo que lligaren a Crist; de la casa on estava pres Crist; de la corona de Crist; del lloc on Crist fou pres; de monte calvari on fos Crist crucificat; del lloc on Crist evacua de sang de mont olivet; del lloc on Crist fou temptat pel diable; de la roba de la Verge Maria; del lloc on dona la let de la Verge Maria; del lloc on fou saludada la verge Maria; del lloc on traspassa la verge Maria d'aquesta vida a l'altra, de la pell dels ossos de St. Bertomeu; del lloc on sant Jaume va ser pres de martiri; dels ossos de sant Esteve; dels ossos de sant Jordi; de l'hàbit de sent Lluís; de l'hàbit de sent Franch; del vas de sant Porcar monge negre; del vas de Sta Caterina; de la costella de sta. Marta; dels ossos de Sta. Angelina; dels ossos de Sta. Dolça; del vas de santa Agnès*".

riqueza y la reconocida esplendidez del donante, son datos que nos hacen sospechar que el pie se labró en el siglo XVII para reunir reliquias de aquella procedencia". Evidentemente, yerra respecto a este particular de la base y, además, puede señalarse con toda certeza que desconociera los inventarios que había en el archivo sobre su descripción, por lo que ignoraría como era el pie originalmente.

En el período de la Guerra Civil Española, este relicario vuelve a salir de Valencia y se recuperó junto a otras piezas en Madrid[25], gracias a don Guillermo Hijarrubia y su sobrino hacia el 1942[26]. El segundo hace hincapié en el mal estado en que se encuentra, por lo que le pide a su tío si puede despiezarlo para llevarlo mejor consigo, debido a que el astil se le recompuso en el siglo XIX -visto anteriormente- de manera precaria y algo frágil. Actualmente se conserva tal cual llegó de la capital a la Seo, aunque con una pieza menos en el remate de dicho astil, tal como se observa al comparar la pieza en su estado actual con viejas fotografías (lám. 2).

Tomando como referencia los documentos se podría situar dicho relicario y su primitiva configuración en una fase bien avanzada de la Baja Edad Media, cerca de la fecha de la donación de Jaume Castellà, aunque no deben olvidarse las posibles incorporaciones en diversos momentos.

Una de las hipótesis que se baraja para este relicario, es la unión de un número determinado de reliquias dadas por las reinas Leonor de Castilla (1307-1359) y Violant de Bar (1365-1431), en diferentes épocas, al linaje de los Castellà, quienes las recibirían de manera individual. Llegado el momento se unificarían en un mismo relicario, de bellísima factura, en el que se destacarían las más insignes -la Sagrada Espina y el *Lignum Crucis*- coronadas a su vez por una cruz.

Posiblemente, cada uno de los paquetes de reliquias donadas ya tendría su receptáculo. Por ejemplo, se sabe que la almendra gótica que custodia la Sagrada Espina es común en relicarios como los de San Francisco de Asís y *Saint Maurice d'Agaune* datados entre el 1255-1270. Es del tipo denominado capsula-custodia, realizado en cristal de roca con la forma almendrada y rico marco con pedrería y perlas[27]. Observando sus características, cabe la posibilidad de que este elemento del relicario que alberga la Santa Espina viniera por la parte angevina de la familia del esposo de la reina Leonor[28]. Por lo tanto, podría fecharse en el final del XIII e inicios del XIV.

Pero, por el contrario, la caja prismática que monta directamente sobre el astil parece ser que no proviene de la misma zona ni época. Ello se justifica en algunas de las partes decorativas que presenta, que apuntan hacia un contexto más próximo. Los pequeños pilares poligonales de cada una de sus esquinas con unos chapiteles y anillos que los decoran tienen muchas similitudes con los del relicario de la

25 Se hallaba en la Exposición del Tesoro Nacional de 1939.

26 F.P. COTS MORATÓ, "La recuperación del patrimonio mueble de la catedral de Valencia después de la Guerra Civil española" en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y W. RINCÓN GARCÍA (coors.), *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, 2009, pp.599-614.

27 J. MARTINEZ DE AGUIRRE, "Los relicarios góticos del Santo Sepulcro (siglo XIII) y de la Santa Espina (siglo XV) de la Catedral de Pamplona". *Príncipe de Viana* nº 226 (2002), p. 297.

28 Como es sabido fue la esposa de Alfonso IV -*el Benigno*-, hijo de Jaime II y Blanca de Anjou.



LÁMINA 2. *Relicario de Jaume Castellà (extraído de la lámina nº. 51 publicada en J. SANCHIS SIVERA, La Catedral de Valencia. Valencia, 1909).*

Verónica de la Catedral de Valencia, documentado en el 1397; asimismo con el relicario valenciano del siglo XV[29] que sirvió como contenedor después de la Guerra del Francés a la Sagrada Espina -la reliquia dada en el siglo XIII por san Luis rey de Francia- de la misma Catedral de Valencia o con el relicario del *Lignum Crucis*

29 J. GAVARA, E. MIRA y M. NAVARRO, *Reliquie e reliquiari nell'espansione mediterránea della Corona d'Aragona*. Valencia, 1998. pp. 140-141.

de la Iglesia de San Esteban, también de la misma ciudad del Turia. Otro elemento decorativo que se ve en la caja-relicario de la pieza de Jaume Castellà y en muchas piezas del periodo gótico, en general, es la decoración de tipo croché. Siguiendo con la comparación con otras piezas del mismo periodo -y así conocer su origen- está la decoración vegetal y crestería. Este elemento se halla en el ya mencionado relicario de la Verónica, atribuido a Bartolomé Coscolla[30]. Puede considerarse esta parte, por su posición entre el remate del astil y los cuerpos principales del relicario, como la macolla que une las piezas superiores y la base.

De momento, cabe decir que la Sagrada Espina puede que sea de un relicario anterior relacionado con la zona francesa y la caja-relicario, modificada, perteneciente a la Corona de Aragón, seguramente Barcelona o Valencia, fechándola aproximadamente en los años de la donación de Jaume Castellà.

Para terminar, la reliquia donada por la reina Violant de Bar presenta elementos diferentes dentro del Renacimiento. Se observan dos fases del estilo: primero, las figuras aladas -querubines[31]- que custodian la Vera Cruz, puesto que sus rostros -más humanizados- no se parecen mucho a las esculturas realizadas en las décadas finales del XIV e inicios del XV, por lo que cabe datarlas en la segunda mitad del cuatrocientos e inicios del siglo XVI, cuando el Renacimiento llegaba a la costa de Levante. Mientras que si se atiende a los atlantes que sostienen la Santa Espina, serían plenamente del siglo XVI, ya que el dorado y el tratamiento de las formas son totalmente diferentes. Estas efigies se conciben como eses vegetales que arrancan de volutas y continúan las formas curvas y contracurvas hasta convertirse en personajes barbados, o sea las típicas formaciones caprichosas del repertorio renacentista. Con todo, esta parte del relicario parece que fue objeto de algún arreglo en el curso del siglo XVIII. Ello se deduce de las guirnaldas de hojarasca, en chapa recortada, que sirven de adorno y resaltan la base el cuello del frasco de cristal que contiene el *Lignum Crucis*.

Por tanto, el relicario ofrece fundamentalmente partes de diversas fases del Gótico, elementos del Renacimiento y del siglo XVIII y también una sustancial reparación decimonónica, tras la Guerra de la Independencia.

Descripción

El relicario[32] (lám.1) está conformado por cuatro partes con sus correspondientes nexos: la base y astil, la caja-relicario con pequeños fragmentos de reliquias de santos, el "*pom*" o pomo con el *Lignum Crucis* y los serafines en las asas y, por último, la

30 M. CRISPÍ I CANTON, "La verònica de la Madona santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà". *Locus Amoenus* 2 (1996), p. 89.

31 Al respecto debe agradecerse la ayuda recibida del doctor Rafael García Mahiques. Se tratan de querubines representados como serafines, cosa común. Unos y otros se pueden confundir, dependiendo de la fuente: el Éxodo para el Arca de la Alianza, la visión de Jeremías o el mismo Apocalipsis. Se podrían poner en relación con el segundo de los casos citados, como los custodios del contenido.

32 El relicario tiene las medidas siguientes: 56'5 x 19'5 x 19'5 centímetros.

Sagrada Espina en el remate. La altura del conjunto en su origen no puede precisarse, debido a que no se tiene constancia de las medidas de las piezas sustraídas.

En primer lugar, la base que tiene en la actualidad es circular con un sobresaliente zócalo liso que destaca en diámetro de los cuerpos superiores. Por encima de él, un cuerpo a manera de bocel o toro labrado con hojas radiales muy bellamente trabajadas, culminado con un anillo dorado como una corona de laurel, del que arranca el astil de caña cilíndrica jalonada por un anillo y un toro, ambos decorados. Según lo dicho, puede datarse su colocación hacia finales del primer cuarto del siglo XIX, ya que es posterior a la Guerra del Francés, cuando se perdió el original. Como se aprecia a través de los documentos, el pie primitivo era de plata sobredorada, como el resto de lo antiguo que se conserva, albergando en sus espacios los escudos de la familia donante, que posiblemente tenían de esmaltes excavados *(champlevé)*. Se desconoce la forma de la base original, pero según nuestra hipótesis podría ser estrellada o bien polilobulada, conforme a las típicas formas góticas. Por lo que respecta a la caña o astil, quizás sería de corte cuadrangular con decoración vegetal semejante a la de la caja-relicario o liso sin apenas ornamentación.

El cuerpo siguiente, de diferente material, trabajo y época, es una caja-relicario con diversas reliquias ordenadas, cuya relación aparece grabada en las caras laterales de ella con caracteres en escritura gótica textual (lám. 3). Tiene pirámides de base y remate, que hacen de nexo hacia las piezas contiguas. Sus superficies se enriquecen con una decoración de formas vegetales realizadas con gran minuciosidad. En las esquinas de la caja, unos pequeños pilares de marcado carácter geométrico con anillos de fundición. Todo se completa con una crestería en forma de flor de lis.

Esta caja sirve de base al recipiente de cristal en forma de "*pom*", donde se guarda el *Lignum Crucis*[33], cuya reliquia se encuentra dentro de un marco de plata cruciforme sujeto en la parte inferior con "berilo". A ambos lados del bulbo de cristal, dos querubines custodian la Vera Cruz, unidos a las asas de curva y contracurva, evocadoras de las del Santo Cáliz de la propia Catedral de Valencia, donde se observan los engarces que sujetarían las perlas que en su día hubo. Fijándose en las figuras aladas, una de ellas ha perdido sus respectivas alas, posiblemente en los avatares de la Guerra Civil[34]. La parte superior del pomo se cierra con una tapa, ricamente decorada con tracerías caladas, que tendrá como función ser la peana de la Sagrada Espina, todo unido mediante pasadores y en el cuello del pomo una cinta dorada con hojas de acanto, probablemente del siglo XVIII, al igual que la de la base. Por encima de la reliquia del *Lignum Crucis*, y apoyadas en su tapa, se localizan las figuras monstruosas renacentistas, concebidas como eses vegetales envolutadas y terminadas en cabezas barbadas, las cuales sostienen el último cuerpo del relicario como unos atlantes, junto a una pequeña forma de diamante, en el centro, de la que salen dos ho-

33 En las fotografías que se conservan de principios de siglo XX la Vera Cruz aparece entera, mientras que en la actualidad se aprecia como sólo se conserva el travesaño largo de la cruz. Posiblemente ésta se perdería por algún motivo que se desconoce.

34 Fundamentamos esto con la comparación de las fotografías de plano general que presentamos, ya que la antigua está datada posteriormente al 1909.

jas para esconder el eje. Todo esto, evidentemente, responde a una modificación del original, por lo que se ha visto en las descripciones de los inventarios y por su estilo.



LÁMINA 3. *Detalle de la caja-relicario con el nombre de las reliquias que allí se conservan. Catedral de Valencia (Foto Alberto Saiz © Catedral de Valencia).*

Para terminar, dentro de un marco lanceolado y envuelto en piedras preciosas (perlas, zafiros, amatistas, balajes y crisólitos) está la teca con la Sagrada Espina. El contenedor de dicha reliquia es una lágrima de cristal insertada en el marco, puesto que eran dos piezas que fueron soldadas después de ser batidas. Una atenta observación de la zona superior, permite ver en la punta el agujero dispuesto para la cruz que culminaba la pieza. Para poder hacerse una idea de cómo sería dicha cruz cabe la posibilidad de acudir a uno de los antiguos relicarios de la Seo que todavía conservan su cruz. Un modelo semejante podría ser la cruz del relicario conocido como el *Lignum Crucis* de la reina Constanza de *Hohenstaufen,* donado al templo en el primer cuarto del siglo XIV, del que ya se ha hecho mención.

Apéndice documental

1540, septiembre 3. Valencia.

Inventario realizado en la sacristía de la Seo: la Primera Sacristía, "brocats" o tejidos; el armario de la Custodia con sus complementos; armario de las reliquias en la Tercera Sacristía; depósitos hechos por diversas personas; "comandes" antiguas y otras.

ACV. Legajo 1652.

"(…) *Ítem, un reliquiari en que hi ha les armes de Castella d'argent daurat amb moltes relíquies i de dalt un vas de cristall on hi ha del Lignum Crucis en lo qual hi ha dos àngels amb XVI perles en les anses. Guarnit d'or mes amunt hi ha un cristall on hi ha una Espina de les de Jesucrist en l'entorn hi ha catorze perles i en la part de davant hi ha tres safirs, dos cresòliques, una ametista i sis perles grosses. A l'altra part hi ha un safir i cinc balaixos i sis perles. Més amunt hi ha una creu amb un granat i quatre perles i en l'altra part una cresòlica i quatre perles i tres perles que están cadascuna al cap de la creu* (…)[35]".

35 "(…) *Ítem, un relicario en el que están las armas de Castellà de plata dorada con muchas reliquias y arriba un vaso de cristal donde está el Lignum Crucis en el que hay dos ángeles con XVI perlas en las asas. Guarnecido de oro más* arriba *hay un cristal donde hay una Espina de las de Jesucristo, en el entorno donde hay catorce perlas y en la parte de delante hay tres zafiros, dos crisolitas, una amatista y seis perlas grandes. En la otra parte hay un zafiro y cinco balajes y seis perlas. Más arriba hay una cruz con un granate y cuatro perlas y en la otra parte una crisolita y cuatro perlas y tres perlas que están cada una en la cabeza de la cruz* (…)".

La custodia medieval de la catedral de Valencia: las noticias de Juan Pahoner (+1781)

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ
Universitat de València

La Custodia Mayor de la catedral de Valencia[1], desgraciadamente fundida para hacer moneda por la Regencia de España en 1812, ha suscitado en los historiadores que se refieren a ella, opiniones muy favorables, pues, aunque la mayoría no la ha tenido nunca a la vista, sí cuentan con lo que relataron los escritores precedentes, quienes le dedicaron elogios muy destacados aludiendo a su gran magnificencia y riqueza. La Custodia de la Seo, junto con el Retablo Mayor de plata, fueron y todavía lo son hoy en día, las obras de arte más loadas por quienes escribieron y escriben sobre la Metropolitana valentina.

Hace un tiempo, dedicamos unas pocas líneas a tratar esta custodia, que consideramos de tipo torre, e indicamos que su altura era de 3'195 metros. Referíamos que, por su representación en el "Rollo del Corpus" advertíamos sus características[2]. Conviene ahora rectificar. La custodia no está representada en el "Rollo del Corpus", obra de principios del XIX, cuando ya la Regencia de España había incautado la Custodia Mayor y las otras piezas, sino en el "Álbum del Corpus", ambos del Archivo Histórico Municipal de Valencia[3]. Además, la custodia que figura en el

---

1 Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación *La Catedral Ilustrada, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (HAR2012/2015).

2 F.P. COTS MORATÓ, "Las custodias valencianas: análisis de una tipología", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 201.

3 "El Rollo del Corpus" está en el Archivo Histórico Municipal de Valencia, pero "El Álbum del Corpus" ha sido prestado provisionalmente al Museu de Història de València. Agradecemos a sus respectivos directores, Alicia Martínez y Javier Martí, las facilidades dadas para acceder a sus fondos y reproducir las fotografías que ilustran este trabajo.

"Álbum del Corpus" tampoco es una representación original, en la que en un principio nos basamos, sino un diseño ideal que fray Bernardo Tarín Juaneda dibujó en 1913 (lám. 1)[4], por lo que nunca hay que tomarlo de modo estricto, pues Tarín Juaneda seguiría libremente, de seguir alguna, la descripción del Padre Teixidor, la más rica de las publicadas por aquel entonces. La que representa el "Rollo del Corpus" debe de ser alguna de las custodias que había en la Seo[5] y no se habría llevado a Mallorca. Ésta, adornada por varias gemas, va montada en un discreto tabernáculo, posiblemente de madera dorada (lám. 2), pues de ningún modo es la obra que labró Josep Carles Quinzà durante el primer cuarto del XIX y de la que hay documento gráfico[6].

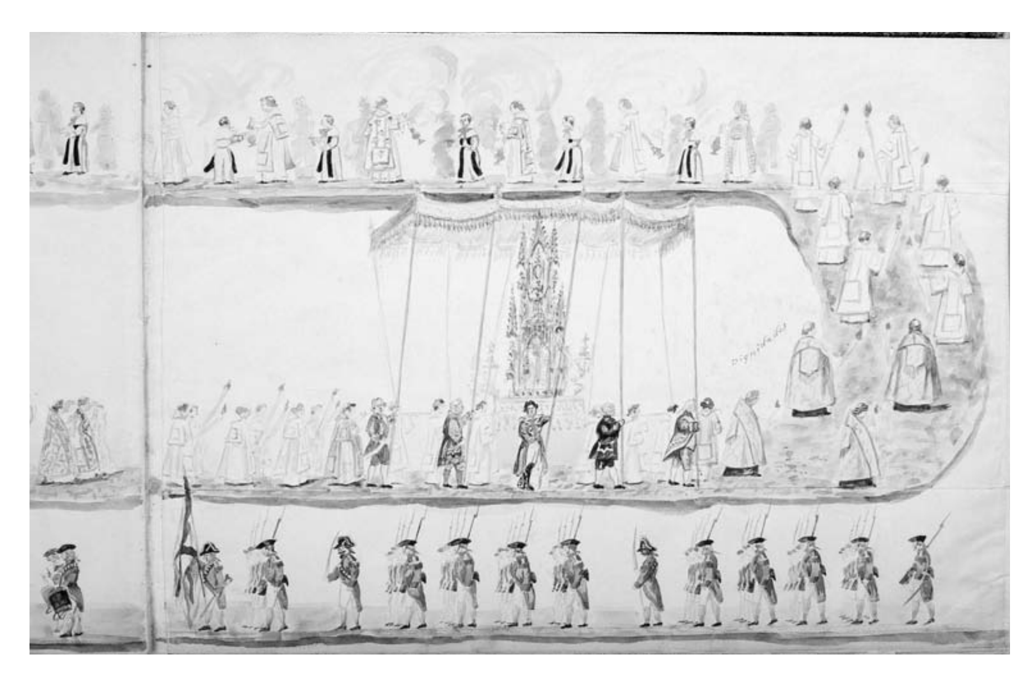


LÁMINA 1. *Fray Bernardo Tarín Juaneda. Diseño ideal de la Custodia Mayor de Valencia durante la procesión del Corpus Christi (1913). Foto J.M. Vert © Museu d'Història de València.*

4 M. SANCHIS GUARNER, *La ciutat de Valencia. Síntesi d'Història i de Geografia Urbana*. Valencia, 1981, 3ª edición. p. 312.

5 F.P. COTS MORATÓ, "Plata perdida para siempre, el inventario de la catedral de Valencia de 1785", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 151.

6 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 167-170 y lámina 2. La custodia la labró Josep Carles Quinzà, platero de la Seo en aquellos años, pero las andas fueron muy remodeladas durante los siglos XIX y XX. La fotografía muestra como estaban antes de la Guerra Civil española.



LÁMINA 2. *Anónimo. Custodia del Corpus Christi de la catedral de Valencia (ca. 1813). Foto A. Sáiz ©Arxiu Municipal de València.*

Como hemos dicho, la Custodia Mayor de Valencia era una torre. Esta tenía cuatro lados, en cuadrado perfecto, según escribe Juan Pahoner. Su estructura tiene gran importancia porque las custodias de este tipo no son frecuentes en la Península Ibérica, pero sí las había en otros países[7]. Hernmarck, quien recoge este dato, también asegura que los ostensorios torre más antiguos de España son los de Barcelona, Ibiza y Sangüesa. Éstos tienen mucha relación con los relicarios turriformes y compactos, en especial, con el de San Galgano, del siglo XIII, del Tesoro de la catedral de Siena[8]. Como es sabido, las custodias torre peninsulares nacen en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV. La de Barcelona se data entre 1370 y 1390[9]. La de Ibiza, *ca.* 1399, está atribuida a Francesc Martí[10], y la de Sangüesa, en el reino de Navarra, más alejada del Este, es anónima. Esta última es un poco más tardía, del siglo XV, con añadidos del XVI y XIX[11]. Las tres llaman la atención porque son custodias cerradas, compactas y, a las dos primeras, se les incorpora el viril con posterioridad a su factura, ya que en un principio no se podía ver la Sagrada Forma sino

7 C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, p. 33.

8 Ibídem, pp. 34-35.

9 N. de DALMASES, *Orfebreria Catalana Medieval: Barcelona 1300-1500. (Aproximació a l'estudi)*. Consideracions generals y catalogació d'obra. Barcelona, 1992, Vol. I, pp. 118-119 y 298-300.

10 G. LLOMPART, "La orfebrería mallorquina en torno a 1400". *Mayurga* (1974), pp. 103 y ss.

11 M.C. HEREDIA, "Custodia procesional", en M.C. HEREDIA y M. ORBE SIVATTE (com.), *Orfebrería de Navarra, I, Edad Media*. (Catálogo de Exposición). Pamplona, 1986, ficha nº 23.

se abrían sus puertas, en particular a la de Ibiza[12]. Se ha escrito que Enrique de Arfe (1501-+1545) lleva a cabo una revolución en la estructura de la custodia, no solo por el mayor tamaño que le da, Córdoba o Toledo son un ejemplo, sino por hacerla translúcida, mucho más transparente y abierta que las del siglo XV[13]. Pues bien, por lo que advertimos a través de la documentación[14], la Custodia Mayor de Valencia, terminada en 1456, es nueva en la Corona de Aragón, pues es una torre muy alta de cuatro lados, abierta y transparente, donde el viril ya no está situado o añadido en el extremo superior, como en Ibiza o Sangüesa, o más bien se ha abierto ulteriormente como en Barcelona, sino que ocupa un puesto destacado desde un principio. Éste es muy visible formalmente y está realzado por la iconografía que plasma, entre otros, la Trinidad cuando se coloca en él a Jesús Sacramentado, pues el Padre Eterno y el Espíritu Santo están allí representados.

En el plano simbólico, las custodias como la de Valencia, tipo torre, figura de por sí ya simbólica, provienen de la Anástasis de Jerusalén, el sepulcro de Cristo y lugar donde éste vence a la muerte, pues allí es donde resucita. En el siglo XV esta forma de torre ya está consagrada para la custodia y el sagrario así como para el túmulo funerario, pues la primera no es más que un sagrario abierto. La de Valencia tenía una serie de imágenes dispuestas a lo alto de su estructura, pero estas todavía no formaban un programa iconográfico concreto y coherente como ocurrirá en las custodias de la centuria siguiente. Más bien las imágenes que poseía eran representaciones de personajes del Antiguo Testamento así como de santos vinculados a Valencia, junto con la Virgen María, titular de la catedral. Con ellos había, una Verónica, planchas con representaciones de la Pasión, salvajes y una gallina de piedras preciosas, acompañada de sus polluelos comiendo trigo, que relacionamos con un emblema publicado en un libro de 1702[15]. Sobre la torre, se adhería una gran cantidad de joyas de gran riqueza y suntuosidad, como demuestran los numerosos inventarios, como el realizado por el canónigo Juan Antonio Mayans en 1785[16].

La torre valentina se labró por deseo del cabildo entre 1442 y 1456. Su autor no fue otro que Joan Castellnou, al que Orellana, en el siglo XVIII, califica de "Arquitecto y Escultor platero", comparándolo con Juan de Arfe, e indicando "que dicho Profesor platero estudió y penetró a fondo las artes de Arquitectura y Escultura, como a más del previo conocimiento del dibujo y otros estudios lo que requiere el arte de Platero para exercerle con perfección…". El mismo Orellana lo hace natural

12 N. de DALMASES, ob. cit. V. I, p. 113.

13 M.J. SANZ, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, pp. 19 y ss.

14 Por lo que respecta a la documentación sobre la Custodia Mayor de la catedral de Valencia, el Dr. Vicent Pons Alós ha encontrado una gran cantidad de información que estamos estudiando.

15 F.P. COTS MORATÓ, "La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX)", en R. GARCÍA MAHIQUES y V.F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia, 2008. Vol. I, pp. 459-479. Para la iconografía de la Custodia de Valencia, véase esta publicación.

16 Archivo de la Catedral de Valencia (ACV). Sig. 1668. *Yventario de los bienes, ornamentos, vasos sagrados, alajas y ropas de la Santa Yglesia Metropolitana de Valencia, hechos en 30 de abril de 1785.* nºs. 79-115. Está en la Primera Sacristía.

de la ciudad de Valencia y, según extrae de un manuscrito de la Biblioteca del Real Convento de Predicadores, indica que la custodia comenzó en 1454 -fecha que ya sabemos equivocada- y que Joan Castellnou reparó también la imagen de la Virgen con el Niño del desaparecido Retablo Mayor de la catedral en 1457. En cuanto a la labor escultórica de Castellnou queda la imagen de la Virgen de Coro[17], realizada en alabastro policromado y encarnado, hoy en la girola de la Metropolitana. Castellnou no siempre vivió en Valencia. Sabemos que entre 1422 y 1441 estuvo en el principado de Cataluña y fue ciudadano de Barcelona desde 1432. Allí y en Girona realizó algunas obras que no se conservan[18]. Sanchis Sivera da a conocer que, desde 1442, residía en Valencia donde labraba la Custodia de la catedral, por la que percibió numerosos pagos[19].

Sea lo que fuere, sobre la *Custodia Mayor* de la Seo no poseemos, por el momento, ningún boceto ni dibujo, tal y como sí lo tenemos, aunque del siglo XVIII, del perdido *Retablo Mayor* (1492-1507). Ello nos conduce a revisar, paso por paso, cuantas opiniones hemos hallado para describirla y estudiarla, incluidas todas aquellas previamente publicadas, para, finalmente añadir, las que proporciona el beneficiado archivero Juan Pahoner en el primer tomo de *Especies Perdidas* y que se conserva manuscrito en el Archivo de la Catedral de Valencia[20]. La obra de Pahoner es una fuente riquísima, aunque secundaria, ya que recoge numerosos datos de diversos trabajos anteriores y muchos también del archivo donde tanto trabajó. En sus libros acopiaron numerosos datos, sin muchas veces indicar la fuente, historiadores locales. Pahoner también fue obra de referencia para el canónigo Sanchis Sivera en su obra sobre el primer templo valenciano[21]. En algunas ocasiones, muy pocas, encontramos errores en el voluminoso trabajo de Pahoner. Así, en lo que a nuestro tema se refiere, indica que fue Guillermo de Castellnou quien hizo la Custodia, cuando en realidad el platero se llamaba Joan o que, según Francisco March, la Custodia se terminó en 1446 cuando, en realidad, fue en 1456.

Juan Pahoner (+1781) fue beneficiado archivero de la Seo entre 1759 y 1771[22]. Entre muy diferentes informaciones, su libro recoge una valiosa descripción de la Custodia Mayor a mediados del siglo XVIII. Su valor es estimable, ya que se hace por una persona vinculada a la catedral, que tenía acceso a sus archivos y a sus obras

17 M.A ORELLANA, *Biografía Pictórica Valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (Edición, estudio preliminar y notas de Xavier de Salas). Valencia, 1968, 2ª edición, pp. 23-25.

18 N. de DALMASES, ob. cit. Argenters i Documents. Vol. II, pp. 51-52.

19 J. SANCHIS SIVERA, "La orfebrería valenciana de la Edad Media. (Continuación)". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* XLIII (1922), pp. 623-627.

20 Algunos volúmenes de la obra de Juan Pahoner se copiaron antes de la Guerra Civil española y las copias también están custodiados en el Archivo de la Catedral de Valencia.

21 J. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística.* Valencia, 1909 (ed. facsímil, Valencia, 1990).

22 V. PONS ALÓS y M.M. CÁRCEL ORTÍ, "Dignidades y canónigos de la catedral de Valencia en el siglo XVIII", en E. CALLADO ESTELA (ed.), *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia, 2013, pp. 109-110.

de arte, además de ser un erudito de características ilustradas. Pahoner redacta sus *Especies Perdidas* entre 1756 y 1775, datándose el primer volumen, *Recopilación de especies sueltas perdidas pertenecientes a esta Santa Iglessia Metropolitana y a sus preheminencias, en donde se hallarán notadas o continuadas varias constituciones, ordinaciones, deliberaciones, privilegios, bullas, providencias, estatutos y diferentes exemplares del caso*, en 1756, que va dedicado al cabildo metropolitano. Las *Especies Perdidas* constan de dieciséis tomos[23]. La descripción de Pahoner de la Custodia Mayor no parte de la nada, sino más bien tiene que ver, en su comienzo, con la de Vicente Izquierdo, de la década de 1680 -ambos comienzan con la nota de Francisco March-, así como de algunos inventarios custodiados en la Seo de Valencia. Sobre todas estas fuentes, Pahoner realiza su descripción añadiéndole un suceso que él conoció: una gran tormenta de agua y granizo que acaeció el día del *Corpus Christi* de 1746, así como las dos restauraciones que se le hicieron ese año por Lluís Vicente, mayor (*1676-1762), platero de la Seo. De todo ello, así como de los costes de las intervenciones y de la Custodia en sí informa nuestro archivero.

De los escritos más antiguos que se refieren a la pieza que tratamos es el *Dietari* del capellán de Alfonso el Magnánimo el primero que alude a ella, pues es un tanto posterior a su factura. Su autor indica que la Custodia de la catedral pesa cuatrocientos veinticuatro marcos y dos onzas, cantidad en la que están incluidas las imágenes grandes del pie. El Araceli, que es todo de oro, pesa diecisiete marcos, cuatro onzas y dos cuartos y medio. Según Melcior Miralles esta custodia fue pesada el 12 de junio de 1454. También indica que el oro y la plata costaron catorce mil florines y "de manos", tanto torre como Araceli, sumaron cuatro mil florines más. No hay dudas para el autor del *Dietari* de quién labró la pieza: Joan Castellnou, natural de Valencia[24]. Estas noticias del *Dietari* fueron recogidas sin cambios ni modificaciones en libros posteriores como los del Padre Teixidor[25] y Teodoro Llorente[26] y, solo una parte de ellas, en el libro de José Sanchis Sivera sobre la Metropolitana[27]. No obstante, aunque no se lo cite, también Esclapés y el marqués de Cruïlles debieron de consultarlo. El *Dietari* estaba en la Biblioteca del Real Convento de Predicadores de Valencia y era accesible a muchos investigadores de la Valencia de los últimos quinientos años[28].

23 R. ROBRES LLUCH, "La obra inédita del archivero catedralicio Juan Pahoner (1700-1781) 'Especies Perdidas' y sus continuadores", en *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*. Valencia, 1973. Vol. I, pp. 333-340. Véase ACV. *Manuscritos*, Signatura 377-390.

24 M. MIRALLES, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (Edición, estudio preliminar y notas a cargo de Mateu Rodrigo Lizondo). Valencia, 2011, p. 133.

25 Fr. J. TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*. Valencia, 1895 (ed. facsímil, Valencia, 1985). Tomo I, p. 287.

26 T. LLORENTE, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia.* Barcelona, 1887 (ed. facsímil, Valencia, 1980). Tomo I, p. 613, nota 1.

27 J. SANCHIS SIVERA, *La Catedral…* ob. cit., pp. 429, nota 1. Este autor no transcribe la cita completa del *Dietari*.

28 Actualmente está en la Biblioteca del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia.

Siguiendo con los libros de crónicas referiremos el de Joan Timoneda, en la segunda mitad del siglo XVI, donde se indica que la custodia fue terminada el 23 de mayo de 1456. Pesó cuatrocientos veinticuatro marcos y tres onzas de plata. En su dorado se emplearon quinientos ducados de oro "y sin esto las ymágenes y el oro que están en derredor del Corpus son dieziocho marcos, según lo testificó el maestro que la hizo", sin especificar quién fue este[29].

Mosén Vicente Izquierdo (+1689) escribió, en la década de 1680, las *Memorias eclesiásticas de Valencia*, manuscrito conservado en el Archivo del Real Convento de Predicadores de esta ciudad. En los libros tercero y cuarto describe la catedral y su tesoro. La información relativa a la Custodia está entre los folios 125r y 134v[30]. En esta recopilación da cuenta de su estructura así como de las valiosísimas joyas que incorporaba, entre ellas la medalla de San Miguel y el famoso *Fermall*, broche espléndido de principios del siglo XV. Incluso se atreve a valorar el Tabernáculo, según los expertos, en "sien mil ducados", además de recordar que se necesitan dieciséis sacerdotes para llevarlo en procesión, noticia ésta que también indica Pahoner[31].

De la descripción de Izquierdo se sirvió el Padre Teixidor en sus *Antigüedades de Valencia*, redactadas en 1767[32], corrigiendo sus errores más evidentes como la medalla, que representaba a san Miguel, posible dádiva de Francisco I de Francia, información de la que también se hacen eco Esclapés y el marqués de Cruïlles. El investigador dominico descarta la mencionada donación a la que califica como "HABLILLA de algunos del vulgo", pues consta que el rey francés no visitó nunca la Seo de Valencia "ni vió su Custodia" o el *Fermall* de María de Luna, esposa del rey Martín, que jamás pudo estar en la Custodia porque era otra joya muy diferente la que tenía el Tabernáculo. A excepción de Juan Pahoner, es el primero que refiere que, en el segundo cuerpo de la torre, había una cadena de oro que dio el caballero mosén Berenguer Mercader, baile general de Valencia, en 1455. En la procesión de ese año, la Custodia fue resguardada en su casa a causa del motín que hubo, pues, equivocadamente, se creyó que venían moros para atacar el Santísimo Sacramento. La razón por la que Teixidor sigue a Izquierdo es la imposibilidad de acceder al Archivo de la Metropolitana, ya que, según él indica, el cabildo no se lo permitió. Sin embargo, aunque no pudiese entrar en el archivo, el Padre Teixidor conocía muy bien la Custodia Mayor, pues es impensable que no hubiera visto u participado en la procesión del *Corpus* más de una vez. Solo así se entiende que el religioso dominico, aparte de

29 M. MIRALLES, ob. cit., p. 133, nota 373. El profesor Rodrigo Lizondo reproduce el pasaje de la *Memoria Valentina* de Timoneda (J. TIMONEDA, *Memoria Valentina, agora nuevamente compilada y añadida por Joan Timoneda, en la qual se hallarán cosas memorables y dignas de saber desde su fundación hasta el año de mil y quinientos y sessenta y nueve*, incluida en *El Sobremesa y Alivio de caminantes*. Valencia, Imp. Joan Navarro, 1569). La cita completa de Juan Timoneda respecto a la Custodia también está transcrita en M.A. ORELLANA, ob. cit., p. 24.

30 A. ESPONERA CERDÁN, "Una inédita historia de la seo valentina", en E. CALLADO ESTELA (ed.), *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 2013, pp. 17-66.

31 Ibídem, p. 51.

32 Fr. J. TEIXIDOR, ob. cit. Tomo I, pp. 287-293.

la consulta del manuscrito de Izquierdo, haga una pormenorizada descripción de la pieza, posiblemente una de las más completas que existen.

No solo historiadores locales se ocuparon de la Custodia de Valencia. Antonio Ponz, que visitó la catedral y vio su "notable" custodia antes de que la Seo comenzara a ser reformada en 1774, manifestó cierta desaprobación, no exenta de alabanza, sobre ella al compararla con otras de su estilo que había examinado en su recorrido por las iglesias de España. En su libro, comenta la altura y el peso de la torre, así como, equivocadamente el año de su factura, que cifra en 1452. Dice que es "de gusto gótico", alabando la medalla de San Miguel y sus joyas "aunque le falten a esta alhaja ciertas elegancias, que yo he notado en otras del mismo gusto gótico, ya ve cuán estimable es"[33]. Las palabras de Ponz -siempre tan crítico- hay que tomarlas como un gran elogio, pues indican que, en conjunto, la torre poseía gran valía.

Pascual Esclapés publicó su conocido libro en 1805. En él no nombra al autor de la torre, pero la califica de "maravillosa Custodia", indicando que la mandó hacer el cabildo y se finalizó en 1456, así como que pesaba 424 marcos y tres onzas. Se necesitaron quinientos ducados para dorarla, tenía dieciocho imágenes y medía catorce palmos de altura. Su pedrería es "mucha y exquisita", escribe, y también se refiere a la cadena del conde de Buñol[34]. La cadena de este título del reino, a la que también alude Ponz, no era otra que la que donó el caballero Mercader, antecesor de Gaspar Mercader y Carròs, a quien Felipe III otorgó el título de conde de Buñol en 1604[35].

Años más tarde, en 1876, el marqués de Cruïlles, quien ya no conoció la torre eucarística valenciana, también coincidirá en que ésta se concluyó a expensas del cabildo en 1456, pero añadiendo que la Ciudad contribuyó con mil florines de oro. Su peso era de cuatrocientos veinticuatro marcos y tres onzas y gastaron en dorarla quinientos ducados de oro. El viril pesaba dieciséis marcos de oro y tenía catorce palmos de alta. Recoge al auténtico donante de la cadena y el año de su entrega. Cruïlles habla de sus traslados a Alicante y Mallorca, ciudad esta última donde se fundió. Es el primero de los autores que hace constar "la generosidad de algunos valencianos que se hallaban refugiados en aquella isla, y se prestaron á entregar igual cantidad á la que se calculaba podía resultar: pero el instinto destructor, que es el hijo predilecto de la guerra, pudo más, y las preciosas joyas desaparecieron por la codicia de un provecho relativamente insignificante. Entonces se vió que lo principal de la hermosa custodia era de bronce sobredorado"[36], aseveración esta última que destaca por su falsedad como advertiremos más adelante.

---

33 A. PONZ, *Viaje de España, seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España* (Preparación, introducción e índices adicionales de Casto María del Rivero). Madrid, 1947, p. 332.

34 P. ESCLAPÉS DE GUILLÓ, *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid, sus progresos, ampliación y fábricas insignes, con otras particularidades.* Valencia, 1805 (ed. facsímil, Valencia, 1979), pp. 122-123.

35 A.A. DE CADENAS Y LÓPEZ y V. DE CADENAS Y VICENT, *Elenco de Grandezas y títulos nobiliarios españoles*. Madrid, 2001, p. 191.

36 M. de CRUÏLLES, *Guía Urbana de Valencia antigua y moderna*. Valencia, 1876 (ed. facsímil, Valencia, 1979). Vol. II, pp. 376-378.

En 1879 Juan B. Perales publicó las *Décadas* de Escolano enriquecidas con numerosas notas y apuntes suyos. Este autor es el que más nos interesa porque hace una extensa descripción de la Custodia tomada del primer libro de Juan Pahoner *Especies Perdidas,* sin nombrar de dónde extrae su información y transcribiendo parte de su contenido a la manera metodológica de la segunda mitad del siglo XIX, es decir, embelleciendo algunos pasajes, transcribiendo algunas palabras erróneamente, suprimiendo otras e incluso líneas enteras. Perales escribe "No podemos resistir al deseo de copiar la siguiente descripción de la custodia de la catedral, segun la hallamos escrita en un antiguo manuscrito que contiene otras curiosidades de nuestra suntuosa metropolitana. Muévenos principalmente á publicar el citado documento la duda que ya revelamos en otro lugar de que la preciosa alhaja, orgullo de la iglesia mayor y de todo el pueblo de Valencia, fuese de bronce, como se dijo finalmente al tiempo de hacerla fundir, cuyo hecho pusimos en duda, no obstante haberlo consignado así algunos modernos escritores"[37]. En esta última afirmación advertimos una velada crítica a la obra del marqués de Cruïlles, comentada con anterioridad y publicada pocos años antes.

Previamente, en el tomo anterior[38], Perales también se refería a la Custodia. Allí escribía sobre su factura en el siglo XV, de su fundición decimonónica y de su material: bronce. Cita a Esclapés y a Ponz resumiendo sus aportaciones a las que añade comentarios de su época. También indica que los valencianos ofrecieron el doble de lo que valía para que no se fundiese, noticia ésta extraída del marqués de Cruïlles. En la nota 4, referida al texto donde trata de la Custodia, Perales se hace eco de un rumor que circuló por la ciudad de Valencia en el ochocientos "Persona digna de crédito por su respetabilidad y sus conocimientos de los fastos del país, nos hace observar que esta fué la versión que se hizo cundir para acallar en cierto modo las quejas de los valencianos; que la custodia no fué fundida ni resultó de bronce, ni podía ser de este metal, sino que fué vendida á un alto personaje de la Gran Bretaña, en cuya nacion se encuentra la referida joya, y aun se habla de personas que han podido verla y examinarla en el Reino Unido". Perales, que desmiente que la Custodia fuese de bronce, como se ha visto, la señala "como la joya de más valía entre el tesoro de alhajas que depositó en una plaza fuerte, para tenerlas resguardadas de los extranjeros". Del mismo modo, hace valer su opinión de que el mencionado rumor "no es dato suficientemente valedero para sentarlo como hecho histórico, si bien no parece improbable ni destituido de fundamento"[39].

Teodoro Llorente da a conocer sus dos volúmenes sobre Valencia y reino en Barcelona en 1887. En el primero de ellos dedica algunas páginas a la Custodia, asegurando que la labró Joan Castellnou. Éste la comenzó en 1442 y la terminó en 1456. La torre era de oro y plata y la adornaban multitud de piedras preciosas así como la

37 G. ESCOLANO y J.B. PERALES, *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia.* Valencia-Madrid, 1879 (ed. facsímil, Valencia, 1980). Tomo III, p. 466. La descripción de la custodia se alarga hasta la página 468.

38 Ibídem. Tomo II, pp. 271-272.

39 Ibídem, nota 4, p. 272.

cadena de Mercader, pero no el broche de María de Castilla, esposa de Alfonso V de Aragón, que la Ciudad entregó al Magnánimo en 1417, según Llorente afirma. Sigue, en parte, la descripción de Izquierdo, cuando relata cómo era la torre, pero se advierte que también ha leído al Padre Teixidor. Desmiente que el rey Francisco de Francia visitara la Seo, pero dice que la preciosa medalla con san Miguel solo se sabrá si fue donación suya cuando se consulte el Archivo de la Catedral. También comenta que, en 1882 esta obra, así como otras muy valiosas entre las que estaban varias alhajas y catorce tapices flamencos de la Metropolitana, se malvendieron por los canónigos sin publicidad alguna y a precios muy bajos y, según su opinión, el San Miguel fue a parar a una colección particular europea, sin mencionar cuál era ésta[40].

Sanchis Sivera en su libro de la catedral expone que su construcción fue decidida en 1442 y su autor Joan Castellnou. Refiere los historiadores locales que se han ocupado de ella: Pahoner, Teixidor, Cruïlles, Escolano y Perales, Llorente, aunque pone un fragmento de la descripción que este último redacta en una nota a pie de página. También en otra nota, esta vez suya, Sanchis recoge que en el *Llibre de obres* de 1454 está anotado que se hicieron cuatro broches para los cuatro profetas de la custodia: David, Salomón, Daniel y Abraham y se enriquecieron las coronas de David, Melquisedec y Salomón. En estos arreglos entraron dos onzas y media de oro, a razón de seis libras[41]. El interés del canónigo Sanchis por la custodia no finaliza aquí, pues, años más tarde, en 1919, publica un artículo dedicado a las joyas que ornamentaban la Custodia procesional. Allí transcribe un inventario de 1540 del Archivo de la Seo, donde da cuenta del Tabernáculo. Este inventario tiene la particularidad de describir la pieza, por otra parte ya conocida por el libro de Escolano y Perales, pero en una versión trescientos años anterior. Al final de su investigación alude al "sacrilegio" que supuso su fundición, pues esta "no fue ocasionada por las necesidades /de la nación, sino por el odio sectario a la religión, ya que varios valencianos ofrecieron doble cantidad de la que podía aprovecharse del metal derretido, y su demanda no fue atendida. Respecto a las piedras preciosas, se ignoró siempre su paradero"[42]. En esta aseveración vemos algunas de las afirmaciones que anteriormente hizo el marqués de Cruïlles en 1876.

Aparte de estas noticias, Pahoner hace otras tres veces referencia a la Custodia. Dos están en el Tomo I, donde habla de su autor, al que llama, esta vez sí, Johan Castellnou, su peso y la fecha de factura, que es distinta para cada noticia, 1454 y 1447 (ff. 390v. y 247 respectivamente). En el Tomo XII (f. 381) indica que, el 22 de junio de 1745, fue nombrado el canónigo Milán, marqués de San José, por comisario para el reconocimiento y composición de la Custodia por indisposición del canónigo Vicente Gregori.

***

40 T. LLORENTE, ob. cit. Tomo I, pp. 612-614.

41 J. SANCHIS SIVERA, *La Catedral …* ob. cit., pp. 428-429.

42 J. SANCHIS SIVERA, "Las piedras preciosas que adornaban la antigua Custodia de nuestra Catedral". *Almanaque de Las Provincias* (1919), pp. 163-164.

A continuación transcribimos la descripción de la Custodia Mayor de la catedral de Valencia, redactada a mediados del siglo XVIII por el beneficiado archivero de la misma Juan Pahoner, en su obra citada *Recopilación de especies sueltas, perdidas, pertenecientes a esta Santa Iglessia Metropolitana y a sus preeminencias, en donde se hallarán notadas o continuadas varias constituciones, ordinaciones, deliberaciones, privilegios, bullas, providencias, estatutos y diferentes exemplares del caso* (ACV. Manuscritos, sig. 377, ff. 191-206). En ella se indica también su peso así como su restauración en 1746 por Lluís Vicente, mayor, maestro platero de la catedral. En el escrito se narra la tormenta de granizo y agua que aconteció en la procesión del día del *Corpus Christi* de ese año y el posterior arreglo de la Custodia al mismo tiempo de que se informa de cuánto costaron todas las composturas.

Custodia del Santísimo Sacramento.

Entre las primorosas piezas que tiene esta Santa Yglessia, en que se halla adornada para su mayor esplendor y grandeza, posehe una, que es en la que más ha manifestado su magnificencia, que es la Custodia o Tabernáculo que hizo para llevar procesionalmente, en el día del Corpus, el Santísimo Sacramento, cuya fábrica se principió[43] *en el año 1442, según lo anota Francisco March en sus escritos, y se concluyó en 23 de mayo de 1446* (sic). *Pesa la plata que se gastó en ella 424 marcos y tres onzas; ymportó el oro para dorarla, quinientos ducados; para el Araceli diez y ocho marcos de oro finísimo* /191r.

El plano del Tabernáculo tiene quatro palmos en quadro pefecto, cuyo campo y grueso está cubierto de un embasamento de plata y, de las orillas de dicho plano, bajan pendientes unas puntas curiosas, que tienen por remate cada una de ellas campanillas con cadenillas de plata y, al mover la Custodia, forman una armonía apacible. De las quatro esquinas o puntas del plano, buelan quatro pilares, de ocho palmos de alto, que reciben y asientan sobre ellos una fábrica que sirve de primer cuerpo. Sobre ésta tiene otro cuerpo, que sube con disminución hasta recobrir el último término, compuesto de tres pirámides, unas más redondas que quadradas, en que se remata la obra, que tiene de alto todo /191v *el cuerpo de la Custodia, catorze palmos cumplidos. Al pie de cada pilar, por la parte de adentro que miran al plano, están accomodados los quatro evangelistas de poco más de palmo de alto.*

El contorno de sus pilares, y sus claros los ocupan seis simulacros de plata dorada de dos palmos de alto muy bien adornados de ropages al uso de los que pintan los profetas antiguos. El primero es Abraham. Éste lleva en el pecho una pieza de oro, engastadas en ella una piedra balax, tres esmeraldas y tres perlas de cuenta; en la mano derecha una llama de fuego y, en la izquierda, un cuchillo. El segundo representa a Melchisedech. Lleva corona sobre su cabeza, adornada /192r *con siete perlas de cuenta y quatro granates gruesos; en la mano derecha una redomita y, en la iz-*

43 A partir de este punto comienza la transcripción de Juan B. Perales, que no es literal sino que empieza por un "Comenzó su fábrica…".

quierda, dos tortas. El tercero representa el profeta Elías. Lleva en el pecho una pieza de oro con un balax, tres esmeraldas y tres perlas de cuenta. El quarto representa al rey Salomón. Lleva cetro en la mano derecha, bonete en la cabeza con una turquesa, un granate y dos perlas. En el pecho una pieza de oro con un balax, tres esmeraldas y tres perlas. El quinto representa a Moysés. Lleva unas tablas en las manos. El sexto representa al rey David. Lleva sobre su cabeza corona de rey con una esmeralda, seis perlas quatro /192v *granates y, en el pecho, una pieza de oro con un balax, tres esmeraldas y tres perlas de quenta. En la mano derecha un cetro. Estas seis piezas se añadieron al tabernáculo algunos años después que se acabó, según lo escribe Juan Alemany, mas no dizen qué costaron.*

El quadrado y espacio que queda entre los quatro pilares, va asentado el viril que lleva el Sacramento. El tronco y todo es de oro y su tamaño grande, bien acabado y ajustado a lo que requiere el arte y obra y, su forma, sisavada. En el grueso del tronco van formadas seis capillitas y, en ellas, seis ymágenes de un xeme de alto que son: la Virgen María, san Vicente Mártir, san Lorenzo, san Pedro apóstol, que tiene en el pecho dos diamantes, el apóstol san Pablo y san Juan evangelista /193r. *El Araceli en donde va reservado el Sacramento, está todo su contorno adornado con muchas piezas de oro, piedras preciosas y muchas perlas de cuenta en esta forma. En la parte superior, lleva por último término un Espíritu Santo esmaltado de blanco que, tendidas las alas, forma una cruz muy perfecta. En el pecho tiene un diamante de gran tamaño estimado en mucho por sus excelentes fondos, una perla como una avellana, un rubí, un zafiro, tres perlas de cuenta y unos serafines de oro. Baxo del Espíritu Santo y sobre la orla del Araceli, está el Padre Eterno mirando a su precioso Hijo sacramentado, elevada la mano derecha como que le da la bendición. En el pecho del Padre Eterno va asentado un diamante* / 193v *tan grande que, con dificultad, se halla otro igual, estimado por diferentes lapidarios por diez y ocho mil ducados, pero, con todo, ninguno hizo mejor juhicio, midió mejor razón de sciencia, que Sebastián Avendaño, platero de esta Santa Yglessia que, preguntado al tiempo de hazerse ynventario por el Corpus en el año 1666 quánto valdría y que estimación merecía aquella prenda, respondió: "si me dan otro de igual tamaño, entraré a valorarle, más, si es singular, valdrá todo lo que quiera su dueño". A esto se añade que siendo prenda de tanta estimación, no se halla la menor noticia de quien la dio.*

En la parte inferior del viril va acomodado un San Miguel de diamantes del tamaño de un dedo miñique. Qua- /194r *tro diamantes le forman los brazos, otros quatro las dos piernas hasta la cintura y, un solo diamante, todo el pecho, con lo qual representa a un hombre armado de punta en blanco. Los faldones que se descubren y baxan del sayo tienen onze diamates, que todos son veinte y quatro. La destreza del maestro que los labró, no hace duda, fue grande, pues supo dar a los de los brazos, pecho y piernas la perfección correspondiente para la formación de un hombre. Esta prenda se sabe por tradición que, quando el rey Francisco de Francia, estando prisionero por el emperador Carlos quinto en esta ciudad, queriendo visitar la Santa Yglessia, y llegando a ver la riqueza de la Custodia, la adornó sacándose del pecho el santo* /194v *arcángel y le entregó con grande liberalidad para que le acomodasen*

en ella. El que succediese así es muy verosímil, pues los mismos franceses aseguran que, así como los reyes de España tienen por divisa el Tuysón, los de Francia tienen a san Miguel.

En la orla del Araceli en que están embevidos los cristales que sirven de velo al Sacramento, tienen por adorno doze piedras que son: tres zafiros, cinco balaxes, tres esmeraldas y una crisolita. Entre estas piedras, y en contorno de ellas, hay treinta y seis perlas de cuenta gruesas como unos grandes garvanzos compuestos de tres en tres. Después de esto componen el adorno de el Araceli diferentes piezas de estimación con esta orden: un ángel de oro esmal- /195r *tado, el qual tiene un doblet, dos balaxes, dos diamantes y tres perlas. Después una perla del tamaño de una nuez mediana esmaltada, una ymagen de Jesucristo de oro con la Virgen al pie de la cruz, otra perla nada inferior a la otra, coronada con una corona de oro que la guarnecen seis diamantes y seis rubíes. Después una pieza de oro con un balax, tres diamantes, tres perlas y tres unicornios de oro. Síguese una figura de un salvage de oro. Tiene en la mano derecha un palo con un balax y una perla de buen tamaño, en la mano izquierda un grande topacio con tres perlas de cuenta. Lleva ceñido un cinto con dose perlas de quenta.*

En la otra parte del viril hay otra figura de un salvage de oro del mismo tamaño. Tiene en la mano izquierda un escudo con un zafiro y tres perlas asentadas en medio del escudo. A los pies tiene /195v *un diamante, en la mano derecha un palo con un balax, una perla y un cinto con doze perlas medianas y, después, se sigue otra pieza de oro con un diamante, una esmeralda, un balax, un zafiro y tres perlas de cuenta. Siguen en orden una sirena con un rubí en la mano derecha, en la izquierda una amatista y quatro perlas. A la mano izquierda del viril, en correspondencia de la sirena, un grifo con un balax, un diamante, un zafiro y quatro perlas. Baxo el grifo tiene su asiento una pieza con un diamante, tres rubíes y quatro perlas. Después sigue en orden una pieza con un cisne blanco esmaltado. Tiene una esmeralda, dos rubíes, un diamante y tres perlas. En la parte inferior del Araceli hay un nácar redondo muy grande, gravado en él, un señor san Jorge y, en la parte superior del nácar, un rubí* /196r.

Del arco toral de la Custodia pende una Verónica engastada en plata. En la parte inferior, un topacio engastado en oro, una corveta de oro que tiene por colgantes quatro perlas de cuenta y seis pendientes de oro. Entre el viril y el trono de la Custodia va asentada una pieza de plata sobredorada, tan grande como la palma de la mano, matizada con diferentes esmaltes de oro trabajados con notable primor. En su contorno lleva asentadas doze piedras verdes, en medio un topacio, que forma con toda perfección un corazón tan largo como un dedo menique. No hay quién ponga precio a esta piedra, considerando su tamaño, limpieza y resplandor. En la parte superior tiene un balax, dos esmeraldas, un crisolito, dos rubíes, una ágata, un jacinto y dos piedras que, en medio de la una, está gravado un aguilu- /196v *cho y, en la otra, un rostro y, entre las dos, una piedra de cristal. El todo en ella es admirable y no se halla nombre de la persona que la presentó, aunque es presumible, según lo que dice Francisco March en sus escritos, que es de la Ciudad, pues refiere que, en el año de 1413, prestó la Ciudad el Fermall (este nombre le da en lengua valenciana a la pieza)*

al rey don Fernando, ynfante de Castilla, recién nombrado rey de Aragón, para ir a Zaragoza a jurar de rey, con la condición que el bayle de Valencia, había de volver dicho Fermall como con efecto le volvió y entregó al Consejo General de la Ciudad y el Consejo le volvió a la sacristía de la Seo, en donde la tenía antes. Y pudo ser que la Ciudad le acomodase con este motivo en la /197r *Custodia, para evitar en adelante semejantes préstamos.*

Todas las referidas piezas están asentadas enfrente de la Custodia y viril y, a las espaldas de dicho viril, lleva otras piezas por esta orden: En la orla que está embevido el cristal que cubre el Sacramento, hay doze piedras como las que lleva en la frente, o en la otra cara, que son dos esmeraldas, siete balaxes y tres zafiros. En el contorno de estas piedras, van treinta y seis perlas de cuenta dispuestas de tres en tres. Síguese una pieza de oro con dos rubíes, una esmeralda y quatro perlas. Después una clueca de oro con dos balaxes en la cabeza y otro al costado, en los pies una esmeralda con cuatro piedras y /197v *una perla en el pico. Es cosa graciosa ver los polluelos como van picando los granos de trigo que están esparcidos en un rellano sobre el qual tiene asentados los pies la madre. Otra pieza sigue a esta con un balax y quatro perlas. En la parte superior del viril hay un ángel de oro que lleva en el cuello una piedra muy lucida. En las espaldas, una cruz esmaltada. La última pieza del reverso, o espalda del viril, es un topacio, quatro perlas y un rubí muy grande. En los tres términos altos, que son como tres pirámides pequeñas, van enlazadas algunas piedras y perlas con una barandilla o cordón asentado sobre las puntas de* /198r *las pirámides con treinta y tres crucecillas, las veinte y tres de oro y las diez de plata.*

Después van pendientes al ayre quatro piezas. En la una está la historia del Descendimiento de la cruz, dos profetas con diferentes piedras y seis trofas de serafines. La segunda representa quando Christo llevaba la cruz sobre los ombros, dos profetas y sies trofas con serafines. La tercera representa a Christo atado a la columna -los sayones le están azotando-, dos profetas y siete trofas con serafines. La quarta y última es un Hecce Homo adornado con muchas piezas, dos profetas y seis trofas con serafines /198v.

Toda esta máquina de piezas de oro, piedras y perlas ricas y curiosas, relacionan los plateros que, la mayor parte de ellas y cada una, si se valuasen de propósito, la estimarían en poco menos de cien mil ducados.

El peso del Tabernáculo o Custodia ha menester diez y seis sacerdotes para conducirla procesionalmente y no con poco trabajo, descansando a pocos pasos, quando la llevan por la vuelta porque, de otra forma, sería importable el sumo peso[44].

Por escritura que recibió Jayme Esteve, nottario y escribano del yllustre cabildo, en 25 de mayo del año 1456, que se habla en su libro notal intitulado Negocis del yllustre capítol, custodido en el archivo de esta Santa Yglessia, /199r *consta haberse pesado el oro del Araceli en aquel año en dos pesadas. La primera pesó seis marcos y siete onzas y 3 quartos y, la segunda, diez marcos, quatro onzas y tres quartos 1\2, que ambas partidas unidas forman el peso de diez y siete marcos, tres onzas y dos*

44 Hasta aquí llega la transcripción de Juan B. Perales.

quartos y medio. El peso de la referida Custodia, que fue fabricada por Guillermo de Castellnou, maestro platero, de orden del yllustre cabildo, la qual fue pesada dividida en siete partes, unidas todas, pesaron 379 marchos, siete onzas y media, sin incluir el Araceli con sus imágenes, pues aun no estavan concluidas quando se pesó, según consta por la Escritura que recibió Jayme Monfort, menor en días, nottario y escribano del dicho yllustre cabildo, en 13 de junio 1454 en su libro notal de actos capi- /199v *tulares. Después, en el año siguiente de 1455, en el día 14 de mayo, fueron pesadas las sobredichas ymágenes que faltaban para la perfección de la Custodia, a saber, las que representan a Moysés, David y Daniel pesaron veinte y dos marcos, un quarto y medio, y, las otras tres, que representan a Abraham, Melchisedech y Salomón, pesaron veinte y dos marcos y tres onzas, según se encuentra registrado por dicho notario en el referido libro y folio en que va continuada la memoria de dicha Custodia. Que toda la referida Custodia, según hasta aquí se ha podido averiguar por escrituras públicas, consta su peso de 424 marcos y tres onzas, como reconocimiento de dicha Custodia hecha por el yllustre* (cabildo) /200r *registrado en el citado libro notal en 6 de junio del mismo año 1455, en cuya escritura se hallan mencionadas las piedras preciosas con que la referida Custodia se halla adornada.*

Por el transcurso de tantos años, la referida Custodia se había obscurecido o ennegrecido, ya por el humo del incienso, ya por las humedades o ya por qualquier otro olor, que es bastante materia para encobrar el oro y la plata, de forma que no parecía lo que es por la riqueza que en sí contiene, que el yllustre cabildo, en el año 1745, determinó se limpiase y assease con el correspondiente primor, haziendo nuevas algunas piezas que tenía rompidas, quedando su composición a cargo de Luys Vicent, platero de esta Santa Yglessia, e importó todo el coste setecientos /200v *pesos de a ocho reales de plata cada uno, según consta por la Escritura que recibió Juan Claver, escribano del yllustre cabildo, en el día veinte y quatro de agosto de 1746, que está en el protocolo a foxas 347, por la que consta se libraron a dicho Luys Vicent, a cumplimiento de dichas settecientas libras, 260 libras; con cuya composición quedó dicha Custodia muy hermoseada y, en esta forma, fue sacada processionalmente en la solemnidad del día del Corpus de dicho año 1746. En cuyo día, habiendo salido la processión de esta Santa Yglessia, según costumbre, por la tarde, estando ya fuera todas las comunidades y la mitad de la clerecía de esta Santa Yglessia, llovieron unas gotas de agua dando señales de tronada. Pararon éstas* /201r *y salió el sol, por lo que prosiguió la processión y, llegando a la Bolsería, mandó el Sr. Arzobispo (que iva en ella de preste) adelantasen el paso porque el tiempo amenazava y, al instante que el Tabernáculo llegó al cabo de la Bolsería, empezó a llover, y tomaron la vela que empieza de las Estacas y cubre la carrera del Mercado para defenderse de el agua. El Sr. Arzobispo dio orden para que retirasen a Nuestro Amo dentro de la parroquial del Mercado, pero, repentinamente, vino una piedra que cayó muy espessa, y tan recia, que muchas piedras eran como castañas, muchas como huevos y, las más pequeñas, como avellanas. Con esta orden sacaron la Custodia del Santísimo de baxo la vela, que estaba ya a la mitad de las Estacas y, por la calle que entra a la capilla de la Co-* /201v *munión de la parroquial de San Juan, entraron el Santíssimo en la iglesia dicha de San Juan*

del Mercado. Huvo también, junto con la piedra, un uracán que rompió toda la vela del Mercado, sacando de su quicio algunas essteras, y se rompieron. En el convento de San Francisco, derribó el álamo mayor, que estaba delante del pórtico. Con esta confusión, entrando la Custodia del Santíssimo en dicha calle para entrarla en San Juan, tropezaron tres sacerdotes, que la llevaban a mano derecha, con la piedra de la esquina, que estaba de ella apartada una vara, por lo que padeció un poco el remate de dicha Custodia y, aunque se rompieron tres florones, no se perdió cosa alguna. A San /202r *Juan llegó Nuestro Señor acompañado de algunos señores capitulares y cavalleros. Los demás y la yllustre Ciudad, se entraron por las casas de las Estacas, porque cada uno procuraba librarse del peligro de las piedras que cahían, pues, en muchas calles, havía más de un palmo de piedra. La Cruz de nuestra yglessia se entró en la segunda puerta después de la Puerta Nueva; la Custodia de san Luis Bertrán al convento de Madalenas, religiosas dominicas; San Vicente Ferrer y Santo Thomás de Villanueva en las botigas, después de la Lonja de la seda; la Custodia de la Virgen en el Principal y, después de pasada media ora, y luego que el tiempo dio lugar, todas las custodias, cruz de nuestra yglessia y resto de la comunidad acu-* /202v *dieron a San Juan. Y, detenidos una hora mientras los dos cabildos eclesiástico y secular consultaron, determinaron bolver al Santíssimo a la yglessia. Y mandó la Ciudad que muchos hombres fueran delante limpiando las calles por donde havían de bolver a la yglessia, que fueron por Puerta Nueva, calle d'En Bou, Correjería, Bordadores y a la Seo por la Puerta del Micalet, cuya entrada se hizo con la mayor solemnidad a más de las diez de la noche. En San Juan, pusieron a Nuestro Amo en medio del coro sobre un bufete y los señores canónigos fueron muy cortejados del clero, de forma que, al día siguiente, imbiaron al maestro de ceremonias a dar gracias en nombre del yllustre cabildo en agradecimiento de las achas y* /203r *palio que ofreció el clero.*

El Santíssimo bolvió a nuestra Yglessia con el palio de San Juan, por estar el nuestro todo mojado, con dos traveseras rompidas, y el de San Juan, a lo último de la calle d'En Bou, dio con un fanal y cayó sobre el aforro todo el aceyte y agua que tenía, por lo que el yllustre cabildó mandó se bolbiese a forrar de nuevo y se bolbiese al clero. También dio orden al yllustre cabildo que a los sacerdotes que llevaron la Custodia del Santíssimo se les diera doble porción, que son quatro pesos más a cada uno, esto es, dos por la distribución ordinaria y dos en reconocimiento del trabajo extraordinario que suportaron y, pasados dos días, se juntó cabildo e hizieron libramiento de cinquenta pesos para repartirlos en los /203v *demás capellanes que llevaron las otras custodias, haziendo este encargo al Sr. don Luys Fuentes, vicario capitular, quien dio una libra más a cada uno de los capellanes, y lo restante, repartió con los demás oficiales, que también suportaron su extraordinario trabajo.*

Reconozido el daño que padezió la Custodia, se encargó la nueva composición a Luys Vicent, maestro platero, y a el mismo, ajustada la cuenta con lo que importaron las hechuras y demás materiales, y de lo que se le restava deviendo a cumplimiento de las 700 libras de la primera composición, según la Escritura que arriba va citada, recibida por dicho Claver en 17 de agosto de 1746, consta por ella que se hizo libramiento al mismo de /204r *la Administración de la Fábrica de 557 libras, 12 sueldos,*

10 (dineros), *a saber, 260 libras a cumplimiento de las settecientas de la primera composición, y según relación que precidió de peritos nombrados por el yllustre cabildo en que fue convenido su trabajo, así en la primera composición de la Custodia, que hizo antes del día del Corpus de dicho año, como en la segunda después de dicho día, a causa del daño que recibió por la tempestad de piedra y agua y uracán, haziéndose la processión en dicho día, como las restantes quatrocientas quarenta libras las huviere ya percibido dicho Luys Vicent por libramientos de quinze y veinte y dos de deziembre de 1745, veinte y dos de febrero y 26 de abril de 1746:* /204v *162 libras por el valor de seis onzas y tres quartos de oro fino que puso para dorar diferentes piezas de dicha Custodia a razón de 24 libras la onza; 64 libras, 18 sueldos, 5* (dineros) *por el valor de tres onzas un quarto y veinte y nueve gramos de oro de 20 quilates, a razón de 18 libras, diez y ocho sueldos y ocho dineros la onza, que puso para la composición del Araceli; 38 libras, 8 sueldos 6* (dineros) *por el valor de treinta y seis onzas, tres quartos y treinta y nueve granos de plata, que puso en dicha Custodia, a razón de catorce reales y ocho dineros la onza; 3 libras, 10 sueldos por unas planchas de metal que mantienen los ángeles y dos cañones de latón que van en la peaña y profetas, como para darles colorido; 2 libras, 2 sueldos, 3* (dineros) *por la plata puesta en la segunda composición de dicha* /205r *Custodia, que son una onza, un quarto y tres argensos o adarmes y setenta y ocho gramos; y 24 libras por una onza de oro que ha puesto en redorar algunas piezas de dicha Custodia en dicha segunda composición. Todo el qual oro y plata que ha puesto en dicha Custodia es más del que se le ha entregado por parte del yllustre cabildo para dicho efecto, según resulta de las cuentas que entregó en este archivo el referido Luys Vicent.*

Así mismo, con Escritura por dicho Juan Claver en el mismo día, consta se hizo libramiento de la Administración de la Fábrica al thesorero de esta Santa Yglessia de 65 libras, 1 sueldo, 6 (dineros) *por otras tantas que havía pagado, esto es, 25 libras, 15 sueldos a Joseph Castañera, maestro campanero, por quatro candeleros que hizo de latón para la referida* /205v *Custodia y platearlos al fuego; 5 libras a Francisco Grifol, pintor, por dar de color de púrpura a 32 planchas y dorar un pedestral de oro sisado y quatro piezas más nuevas que se hizieron en la segunda composición de dicha Custodia; 15 libras a Sebastián Marqués, maestro carpintero, por el tablón y componer la peaña con otros remiendos para dicha Custodia, y 19 libras, 6 sueldos, 6* (dineros) *a Pedro Mas, maestro cerrajero, por toda la hazienda correspondiente a su oficio que hizo en la primera y segunda composición, assí de tornillos como de otras cosas pertenecientes a ella, según consta por las quentas que presentó en este archivo.*

Pesa de oro el Araceli 5 onzas, 1 quarto, dos adarmes y dos granos. Vide el protocolo del año 1703, folio 1.673 y libro ma(nuscrito) *nº 18, folio 334* /206r.

Francisco Alonso (Madrid h. 1735-h. 1795) y las primeras piezas de platina en España

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense de Madrid

"Habiéndose descubierto el modo de hacer maleable el nuevo metal llamado Platina, y de trabajarle como otro qualquier metal, venciendo su dureza, mandó el Rey Católico hacer de él un precioso caliz, patena y cucharita, trabajado todo con hermosos baxos-relieves, y cincelado primorosamente y le envió aquí para que su Ministro el caballero de Azara le presentase al Papa en nombre de su Soberano, á fin que S.S. tuviese las primicias de este metal extraordinario, descubierto en América por los Españoles en el siglo presente. El día 8 de Diciembre por la mañana, despues de la Capilla que hubo por la festividad de la Concepción de María Santísima, recibió S.B. este presente con las mayores y mas expresivas demostraciones de gratitud al Católico Monarca, haciendo extraordinarios elogios de la singularidad del metal, del primor de la obra, y mas de la bondad con que aquel soberano quiso distinguirle con tan apreciable regalo; y concluyó S.S. diciendo al expresado Ministro que el día de Navidad celebraría con dicho caliz el Santo Sacrificio, rogando á Dios por las mayores prosperidades de S.M. y de Su Real Familia. Así lo executó S.S. en la Misa que cantó con motivo de la referida solemnidad en la Basílica Vaticana. Este caliz, apreciable por lo singular de la materia y lo primoroso del trabajo, tiene en la parte exterior del plinto ó zócalo la inscripcion siguiente: *Carolus III. Hisp. et Ind. Rex. Primitias has platinae, a Francisco Chavaneau ductilis redditae Pio VI. P.O.M.D.D.*; y en la parte interior del mismo plinto: *Franciscus Alonso Hisp. elaboravit, anno R.J. MDCCLXXXVIII*"[1].

1 *Mercurio de España* (Madrid), febrero 1789, pp. 8-11. La crónica había aparecido con un texto similar, algo más breve, en la *Gaceta de Madrid* nº 8, 27-1-1789, como noticia de Roma fechada el 30-12-1788. José Nicolás de Azara (1730-1804) fue procurador general (1765-1785) y luego embajador

La fecha y la inscripción dejan claro que el cáliz fue un obsequio de Carlos III poco antes de su muerte el 14 de diciembre de 1788. Las ocasiones de su entrega y de su utilización determinaron que la noticia llegara a Madrid ya en 1789, reinando Carlos IV, lo que ha provocado que algún autor haya datado las piezas en ese año.

El cáliz y la patena se han conservado en el Vaticano (lám. 1), aunque ignoramos si también la cucharita. Sus medidas son 29'5 cm. de altura, 15 cm. de diámetro de pie y 8'5 cm. de diámetro de boca; pesa 1719 gr.[2]. Ramón Gago publicó noticias sobre su fabricación. El 25 de mayo de 1788 se pagó 10.220 reales a Francisco Alonso incluyendo la caja, por lo que pensamos que el precio de las piezas se calculó en 10.000 reales. Pero este pago fue por un cáliz para el Rey y por otro para el Papa la cantidad fue de 15.000 reales[3]. Vicente Restrepo, sin citar su fuente que intuimos es el mismo legajo del Archivo de Indias, había escrito que la cifra menor era por el cáliz para el Papa, que por un breve concedió al artífice platero indulgencias y un relicario con *lignum crucis*, y la mayor por otro cáliz con patena y cucharita[4]. Pensamos que es más necesaria la caja para el cáliz pontificio, prescindible en el otro si quedaba en Palacio, y sobre todo que -como expondremos a continuación- el cáliz real iba acompañado de un juego de vinajeras, lo que explicaría su mayor costo. Indica también Gago que el precio del platino era de 640 reales la libra, esto es: dos marcos o 16 onzas.

Si estas noticias son exactas el cáliz pesó 60 onzas y como el precio de la onza era 40 reales el total del material fue 2.400 reales y el de la hechura 7.600, lo que significa algo más de 126 reales por onza. Estas cantidades superan ampliamente lo que hubiera supuesto un cáliz de plata. El precio de la plata era 21 reales por onza y el de la hechura, aun con muchos adornos, no hubiera pasado de 40 reales por onza. De manera que el precio del material casi duplicaba el de la plata y el de la hechura lo triplicaba. En cambio el precio del oro oscilaba en torno a 300 reales la onza, lo que multiplica por cinco el del platino.

de España (1785-1793) ante el Papa; apoyó la elección de Pío VI. Después fue embajador en París. Las iniciales de la inscripción se desarrollan así: *Pontifex Omnium Maximo Dono Dedit*. Advirtamos también que las letras son capitales, y la inscripción se inicia con una +.

2 Tomamos la información de J.M. MARCHESI, "El cáliz de platino de Pío VI, le fue ofrecido por nuestro Carlos III". *ABC*, 23-4-1960, p. 23, quien a su vez debió de recogerla de un artículo de Macdonald en una obra que no cita pero quizá fue *A History of Platinum from the earliest times to the eighteen-eighties*. Londres, 1960. Este mismo autor redondeó en 30 cm. y cerca de 2 kg. en D. MACDONALD y L.B. HUNT, *A History of Platinum and its allied Metals*. Londres, 1982 (Johnson Matthey), 100.

3 R. GAGO, "La enseñanza de la química en Madrid a finales del siglo XVIII". *Dynamis. Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam* nº 9 (1984), p. 280 y nota 19. La información procede del Archivo de Indias. *Santa Fe*, legajo 835.

4 V. RESTREPO, *Estudio sobre las minas de oro y plata de Colombia*. Bogotá, 1888 (2ª ed.), pp. 208-214.



LÁMINA 1. *Cáliz y patena (1788). Museos Vaticanos.*

En las reuniones de la Academia de la Historia en Madrid, el 10 y el 17 de abril de 1896, Gerardo Mullé de la Cerda, receptor y presidente de la Real Capilla dio noticia del descubrimiento de un cáliz de platino entre las alhajas de dicha capilla. Y el académico Fidel Fita dio lectura y explicación de dos inscripciones que hizo grabar Carlos III en el cáliz. Las inscripciones se transcribieron de la siguiente manera: *Deo eterno Carolus III has primitias platinae sui auspiciis Franciscus Chavarri industria ductilis reddita supplex consecrat anno MDCCLXXXVI* y *Franciscus Alonso Hispanus elavoravit anno MDCCLXXXVIII* [5].

Un siglo más tarde, Roberto Moreno mencionó un juego de altar en platina compuesto por cáliz, vinajeras, campanilla y salvilla que se hallaba en la capilla del

5 Las inscripciones en las noticias de *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* nº 1 (1896), p. 28. Las carpetillas con las informaciones de Mullé y la foto del cáliz de Valentín Gómez en *Antigua. Historia y Arqueología de las civilizaciones*, CAM 9/7991/42 (1 y 2), que puede consultarse en www.cervantesvirtual.com. Extraña que aparezca la errata en "elavoravit" y la hispanización de Chaveneau. Las letras, como se aprecia en la fotografía, son capitales y la inscripción se iniciaría con una +.

Palacio Real de Madrid y que desapareció durante la guerra civil (láms. 2 y 3). Publicaba una antigua y borrosa fotografía del conjunto proporcionada por Patrimonio Nacional, institución de la que quizá procedían otras noticias que incluía: que las piezas habían sido fabricadas por Francisco Alonso y llevaban el escudo de Carlos IV, datándolas hacia 1786[6]. Es evidente que el cáliz es el mismo citado por Mullé y Fita y que las armas eran las de Carlos III y la fecha 1788 aunque Chavaneau hubiera hecho dúctil el metal en 1786.



LÁMINA 2. *Juego de altar (1788). Antes Palacio Real, Madrid.*

Los dos cálices -el de Madrid y el de Roma- son semejantes por completo y seguramente se hicieron simultáneamente. En cualquier caso el de la Real Capilla estaba concluido en mayo de 1788 y el del Vaticano antes de diciembre del mismo año, a la vista de la entrega en la fiesta de la Inmaculada Concepción de María.

Las piezas son de copa levemente acampanada; la rosa separada por una moldura lleva adornos dentro de óvalos apaisados entre manojos de espigas. El astil se inicia con un largo cuello de perfil cóncavo, el nudo es cuadrangular con óvalos dispuestos verticalmente rematados por lazos en cada cara y sigue con otro cuello similar al primero. El pie es de planta circular pero con cuatro resaltes rectos en el zócalo, moldura de perfil convexo por encima con adorno troquelado de red de rombos y gran elevación con sobrepuestos en la superficie alabeada, separada cada cara por

6 R. MORENO, "Antonio de Ulloa, descubridor del platino", en *Actas del II Centenario de don Antonio de Ulloa*. Sevilla, 1995 (CSIC), p. 93.

bandas estrechas. A través de las fotografías conocidas del cáliz real desaparecido no es fácil distinguir los motivos que decoraban su nudo pero puesto que en la cara frontal se ve la cifra III, se puede deducir que en las otras aparecieran las armas reales y las iniciales de Carlos Rey[7]. Distintos son los adornos del nudo del cáliz papal que quizá son instrumentos de la Pasión. En cambio parece que son idénticos los de la rosa: una especie de paño ondulante que puede ser el letrero del INRI y quizá linterna y jarro.

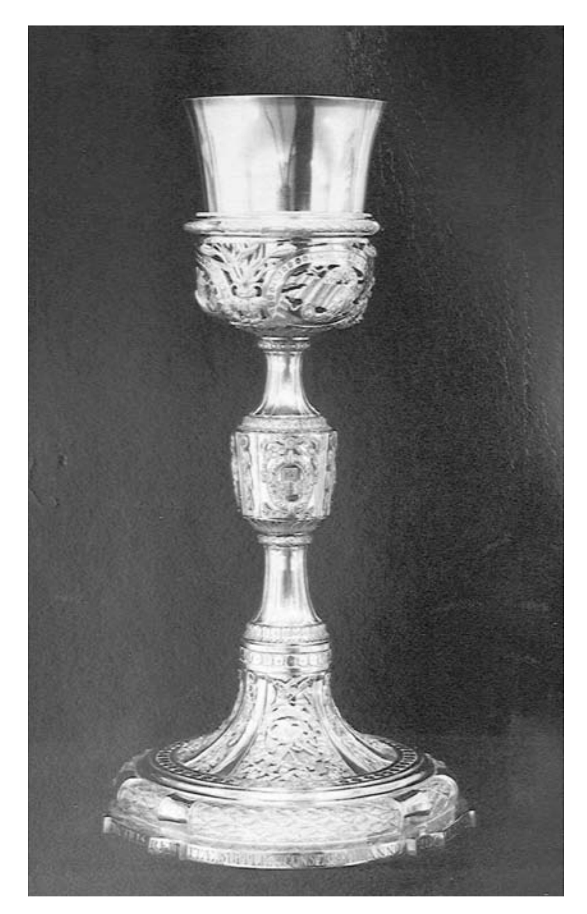


LÁMINA 3. *Cáliz (1788). Antes Palacio Real, Madrid.*

No conocemos ningún cáliz que responda al mismo tipo en la platería madrileña de la época. Ni siquiera en los realizados por Antonio Martínez desde 1782 que son los primeros con estructuras propias de lo neoclásico. Sólo podemos hacer referen-

7 Así sucede, por ejemplo, en el juego de candeleros de altar del 1788, sin marcas de artífice, que se conserva en el Palacio Real. Cfr. F. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987 (Patrimonio Nacional), nº 78.

cia -al margen de algunos detalles- a aspectos decorativos y a leves similitudes en la resolución de ciertas partes en un cáliz de 1793 donado por la duquesa viuda de Medinaceli a la iglesia parroquial de Cubas de la Sagra[8]. Está marcado por Pedro Elvira († 1804), maestro aprobado en 1785 y platero de la Real Casa desde 1787, lo que puede explicar que conociera el cáliz de Alonso y que le sirviera de inspiración; el resto de los cálices de Elvira al tratarse de limosneros regios siguen la tradición de los que hizo su tío José de Alarcón a quien sucedió en el oficio real. Las coincidencias están en la forma de la copa y de la rosa, en el cuello inicial aunque más corto y, si bien algo menos, en el zócalo del pie, moldura de perfil convexo y elevación central. Además de una pequeña moldura con adorno de red de rombos, los motivos iconográficos de la rosa encerrados en círculos y los lazos que se ven en ella como los de los nudos de los cálices de platino, son semejantes. Hay que señalar también que los resaltes rectangulares en la planta circular se observan en algunas piezas de la época[9].

A través de la deficiente fotografía que logró publicar Moreno no se pueden apreciar con precisión las características del juego de vinajeras, pero cabe hacer algunas observaciones. El platillo es ovalado como empezaba a fabricarse por los artífices más avanzados. Los jarritos también responden -hasta donde se distingue- a modelos conocidos aunque todavía escasamente difundidos: cuerpo aovado, cuello alto de perfil cóncavo, boca ovalada con pico y tapador, que lleva elementos identificadores del agua y del vino, y asa de siete. La campanilla no presenta gran peculiaridad con mango abalaustrado y gallones sobre el hombro de la falda.

Llegados a este punto no es nuestro propósito pergeñar una historia del descubrimiento del platino ni de los procedimientos empleados para hacer el metal dúctil y maleable. Baste remitir al texto citado de Roberto Moreno[10] que nos parece que es muy completo y riguroso a estos efectos. Desde su mención en 1726 por el tesorero de la Casa de la Moneda de Santa Fe y la publicación precursora de Ulloa en su *Relación histórica del viaje a la América meridional* de 1748 donde al referirse a las riquezas minerales de la provincia de Popayán define la platina: "se hallan minerales donde la platina (piedra de tanta resistencia que no es fácil romperla ni desmenuzarla con la fuerza del golpe sobre el yunque de acero) es causa de que se abandonen; porque ni la calcinación la vence ni arbitrio para extraer el metal que encierra, sino a expensas de mucho trabajo y costo". Más tarde el fracaso de la fabricación de pequeños objetos como cajas de tabaco y el desinterés en España de 1753 a 1774. El empeño luego de José Celestino Mutis y el logro de dos medallas con la efigie real por Francisco de Benito, tallador de la Casa de la Moneda de Santa Fe, en 1774. Más tarde el interés de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País que publicó en 1775 el artículo recopilatorio de Ramón María de Munibe y la creación del Semina-

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2004 (Comunidad), nº 77.

9 Sirvan de ejemplo los candelabros antes citados o el incensario de Joaquín García de Sena de 1790 del Palacio Real.

10 R. MORENO, ob. cit., pp. 79-96.

rio Patriótico de Vergara en 1777 y la contratación de los profesores franceses Louis Proust y François Chavaneau (1754-1842) para enseñanzas de química y física y su llegada en 1778. La primera partida de platino llegó a Vergara en 1784 y los experimentos de Chavaneau hallaron el éxito.

Como indica Moreno, Francisco Yoldi halló una carta de abril de 1786 dirigida por Chavaneau al marqués de la Sonora en que explicaba sus procedimientos. Precisamente hubo autores españoles que denostaron al francés por no publicar su descubrimiento pero Moreno afirma que tenía orden de guardar el secreto. Desde 1787 estuvo en Madrid y su obtención del metal compacto, dúctil y maleable permitió que al año siguiente Alonso fabricara las piezas que hemos mencionado.

Chavaneau exponía tres variantes de su método para la purificación del platino: precipitación disuelta en agua regia con cloruro amónico, precipitación con potasa y disolución y simultánea precipitación con ácido nítrico y cloruro sódico. Según Moreno, la calcinación de las sales le proporcionó en los tres casos una esponja de platino puro y mediante su forja en caliente obtuvo el metal apropiado para fabricar las piezas citadas. Reconociendo que los dos últimos procedimientos son de menor coste, prefiere Chavaneau el primero.

Entre las críticas al procedimiento empleado por Chavaneau para la obtención de la platina y a los resultados conseguidos por Alonso en las piezas que fabricó, nos parece de utilidad recoger lo que en 1805 publicó Juan Blasco Negrillo en respuesta a R.J.[11]. Se refiere a la "precipitación del metal por la sal amoníaco, cuyo precipitado se calcina y se conglutina después por el borox a un calor fuerte de fragua" y afirma: "Pero por este método la platina queda siempre quebradiza y se llena de hojas al primer martillazo como se experimentó entonces en París y como se vio también aquí en la fabricación del cáliz de que vmd. habla; pues se sabe lo pesado y tosco que salió por no prestarse este metal, como el oro y la plata, a recibir otras formas y adornos más ligeros y delicados. Aun así fue necesario taparle con plata fina una infinidad de grietas, de manera que si en vez de vino y agua hubiese de contener ácido nítrico, haga vmd, hágase cuenta que habría cáliz para muy poco tiempo. No crea vmd. que Jenneti[12] ha perfeccionado mucho más la materia, a pesar de quanto nos han dicho los franceses en el particular, y yo estoy creído que si los vasos que ha remitido últimamente a España que parecen tan bonitos se exponen a la acción del ácido nítrico se descubrirán más lacras que las que se necesitan para probar que la platina está muy lejos aún de ser tan maleable como se pretende". Habiendo desparecido el juego de altar que se hizo para la Real Capilla (y sin que podamos examinar por ahora el cáliz del Vaticano) es arriesgado opinar sobre la denuncia de Blasco; tampoco conocemos las piezas que Janety enviara a España que dudamos se conserven. Es cierto que no nos consta que se hicieran más tarde piezas en platina

---

11 J. BLASCO NEGRILLO, "Notas a pie de página". *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* nº XVIII (1805), pp. 345-346.

12 Sobre este artífice francés y sus obras de platina véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Marc Étienne Janety y las propuestas de una fábrica de platería en Madrid en 1786". *A.I.E.M.* nº LIII (2013), pp. 291-330, en especial pp. 291-294.

ni por Alonso ni por Janety, pero también que no es lógico pensar que se fabricaran obras para contener ácido nítrico.

Tan sólo añadiremos que el 9 de marzo de 1789 se abrió la Escuela de Física, Química y Mineralogía con su correspondiente laboratorio que "empezó a fundar" Carlos III y confirmó su sucesor "con el sabio fin de que formen dentro del Reyno sugetos capaces de servir con utilidad en la América en las materias de su enseñanza". A la inauguración acudió Antonio Baldés y Bazán, secretario de Estado del Despacho Universal de Marina e interinamente del de Hacienda y Guerra de Indias. Chavaneau, que dirigía la Escuela, mostró "una barra de platina pura y maleable" que había trabajado pues poseía el secreto de su purificación y leyó un discurso sobre la utilidad de las ciencias naturales y exactas. El Secretario vio las operaciones que practicó y los experimentos que hizo con las máquinas eléctrica y pneumática. En la Escuela, situada en la calle de Hortaleza, empezarían las lecciones públicas el 18 de marzo y seguirían los miércoles y sábados a las 11 de la mañana. Quienes se aplicaran en el estudio de las ciencias metálicas y aprovecharan serían "atendidos de la piedad de S.M., con auxilios para que puedan continuar adquiriendo conocimientos prácticos que los hagan acreedores a los destinos que convenga conferirles en la carrera de minería y Casas de Moneda de Indias"[13].

Finalmente, conviene que nos ocupemos de Francisco Alonso, el artífice platero de las primeras piezas que se fabricaron en España y de quien nada se ha escrito hasta la fecha.

La primera noticia que conocemos de Francisco Alonso es la de su ingreso en la hermandad de San Eloy de mancebos plateros de Madrid, que ocurrió el 24 de junio de 1753[14]. Teniendo en cuenta que para esa fecha había cumplido probablemente seis años de aprendizaje, podemos calcular su fecha de nacimiento hacia 1735. Cuando iba a examinarse como maestro platero consta que había nacido en Madrid y que era hijo de Fernando, también platero, ya fallecido, que no llegó a ser maestro aprobado pero ingresó en la citada hermandad como oficial el 24 de junio de 1725[15]. También se indica que fue aprendiz del valenciano José Dueñas y Briones -seguramente por la muerte de su padre- que había obtenido la aprobación como maestro platero de oro en Madrid en 1746 y que recibiría a Francisco muy cerca de esa fecha. Alonso solicitó la aprobación el 22 de abril de 1765 y se le autorizó a que pasara a practicar; dibujó una pieza de pecho que debió de ser la misma que luego realizó, aunque no se menciona, y el 20 de mayo fue admitido como maestro[16].

El artífice hubo de trabajar con intensidad y éxito si consideramos las elevadas cantidades que se le repartieron para el pago de la alcabala que los plateros madrileños hubieron de satisfacer hasta que fueron declarados exentos en 1788. Sorprende y tiene difícil explicación que ya figure en la lista del periodo 1760-1764, antes de

13 *Mercurio de España*, marzo 1789, pp. 324-325.

14 Archivo del Colegio Congregación de San Eloy de Madrid (A.C.C.M.). *Libro de Mancebos (1590-1778)*, f. 201.

15 Ibídem, f. 167v.

16 Ibídem, *Libro de acuerdos (1745-1766)*, f. 282v; *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, f. 138.

su aprobación como maestro, con 60 reales (12 por año). Las cifras de los años siguientes son, como era de esperar, muy altas y en progresivo aumento. Indicaremos la cantidad anual en reales, correspondiente a cada tramo exigido: 80 (1765-1773), 90 (1774-1775, 1776-1778, 1779-1780 y 1781-1782), 100 (1783-1784), 110 (1785-1786) y 120 (1787)[17].

También destaca el número de aprendices -recordando que no estaba autorizado enseñar a dos al mismo tiempo-, de oficiales e incluso de maestros a jornal que trabajaron en su obrador. El 29 de enero de 1771 pidió la aprobación como maestro el soriano Agapito Luis de la Fuente que inició el aprendizaje con su hermano Tomás pero lo terminó con Alonso[18]; tras dibujar unas arracadas con tres almendras, de hojas y cintas y broches para manillas además de una piocha de diferentes cogollos y flores, recibió la aprobación como platero de oro el 27 de febrero[19]. Ignoramos desde cuándo fue aprendiz de Alonso pero teniendo en cuenta la aprobación del maestro en 1765 hubo de ser en fecha muy cercana. El 29 de febrero de 1768 declaraba Alonso que tenía como aprendiz a Dionisio Malrrasca, natural de la villa del Casar (quizá de Talamanca); se acordó que se examinaran los papeles y no se tiene más noticia pero debió de abandonar el arte[20]. El 26 de septiembre de 1769 comunicaba que tenía como aprendiz a José Víctor Ladrón de Guevara, hijo del platero homónimo; figura reconocido como mancebo el 24 de junio de 1773[21]. José Víctor pidió la aprobación como maestro platero de oro el 22 de julio de 1781 y la recibió, prestando el juramento de guardar las ordenanzas, el 31 de agosto tras dibujar y sombrear una piocha, una pieza para colgar del cuello y llevar un retrato y unas arracadas de tres almendras y hacer una piocha y unos anillos[22]. Antes había recibido la aprobación de maestro el madrileño Francisco Trelles (o Tréllez), que había aprendido con Juan Francisco Gaona y había estado nueve años como oficial con Alonso; pidió la aprobación el 12 de agosto de 1778 y el 28 de septiembre pasó a examinarse dibujando un collar con su herradura y dos almendras, una arracada de tres almendras y una pulsera y sacando de fuego la misma pulsera que había dibujado, hecha en plata como se solía[23]. Si las fechas son exactas Trelles entraría como oficial hacia 1769 y al poco ingresaría como aprendiz Ladrón de Guevara y abandonaría el obrador el oficial de la Fuente que en 1786 figura como maestro independiente[24]. Trelles aparece como maestro a jornal en ese año y con Francisco Alonso, como se deduce del anuncio de la pérdida de una pieza de plata que quien la hallare podría entregarla a Alonso en la red de San Luis -donde, como indicaremos,

17 Ibídem, *Legajo de alcabalas*.

18 Ignoramos si eran parientes de Pedro Alonso de la Fuente, platero soriano fallecido en 1724. Cfr. J. HERRERO GÓMEZ, *La platería en la ciudad de Soria*. Soria, 1993 (Centro de Estudios Sorianos), p. 56; IDEM, *Platería soriana. 1600-1800*. Soria, 2000 (Diputación), p. 91.

19 A.C.C.M. *Libro de acuerdos (1766-1778)*, ff. 103 y 104; *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, f. 150.

20 Ibídem, *Libro de acuerdos (1766-1778)*, f. 41v.

21 Ibídem, f. 76; *Libro de mancebos (1779-1888)*, f. 3.

22 Ibídem, *Libro de acuerdos (1779-1785)*, f. 160v; *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, f. 218.

23 Ibídem, *Libro de acuerdos (1766-1778)*, ff. 275, 279 y 280; *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, f. 210v.

24 Ibídem, Informe en respuesta a la Real Junta de Comercio y Moneda (1786).

tenía su casa y obrador el platero al menos desde 1786- preguntando por Francisco Trelles[25]. Poco después de que concluyera su aprendizaje Ladrón de Guevara, el 6 de noviembre de 1776 Alonso pidió cédula de aprendiz para Domingo González, a quien había recibido el 24 de junio de 1775, pero luego pasó con Vicente Gavilanes el 9 de junio de 1779 "por varios contratiempos"; fue anotado como oficial el 22 de junio de 1781 constando que estuvo con los maestros citados y además con Francisco Roses[26]. No consta que llegara a ser maestro aprobado. Poco antes Alonso había solicitado la cédula de aprendiz para su hijo Pedro José el 29 de marzo de 1776 que le fue concedida el 3 de abril, contando el tiempo desde el 1 de julio de 1775; una semana después que González el 8 de junio de 1781 fue reconocido como oficial[27]. El 17 de abril de 1784 pidió la aprobación como maestro; pasó al examen el 21 de abril dibujando un collar con chorreras y borla e hizo una pieza de garganta; el 14 de mayo recibió la aprobación y prestó juramento; había muerto ya en abril de 1797[28]. El 28 de noviembre de 1781 Francisco Alonso solicitó cédula que le fue concedida el 14 de diciembre, para su aprendiz madrileño José Marcelo Fulgencio Fernández, hijo de José, platero; el 9 de febrero de 1787 fue anotado como oficial[29].

En resumen Francisco Alonso tuvo aprendices sin apenas solución de continuidad. Fuente (hacia 1765-1767), Malrrasca (1768), Ladrón de Guevara (1769-1773), González (1775-1779) y el mismo tiempo su hijo Pedro (1775-1781), por fin Fernández (1781-1786). Pero también contó con un oficial al menos en casi todo tiempo: Fuente (1767-1770), Trelles (1769-1778), Ladrón de Guevara (1773-1784), su hijo (1781-1784) y Fernández (desde 1787); el periodo 1784-1787 fue cubierto por Trelles como maestro a jornal (1778-1792 o más) y quizá por su hijo (1784-1786). No es común documentar tan continua colaboración que demuestra seguramente la gran actividad del obrador.

Nos referiremos a los oficios que ocupó en la corporación de los plateros madrileños y a algunas actuaciones extraordinarias. Adelantaremos que antes de la forzada aceptación desde 1779 de las ordenanzas, redactadas por la Real Junta de Comercio y Moneda en 1771, fue elegido mayordomo el 18 de junio de 1769 y pasó, como era normal, a aprobador el 17 de junio de 1770 hasta el 19 de junio de 1771. El 16 de junio de 1776 se le eligió como uno de los seis repartidores, además de los seis que ocupaban oficios, de las cantidades de la alcabala por el bienio 1774-

25 "Diario de Madrid", 24-5-1792, p. 3. La pieza era una caja de plata "de mujer" hechura antigua y gastada, con figura en el suelo y en la tapa; se había perdido el 17 precedente desde la costanilla de Santiago por la subida de los Ángeles hasta la iglesia del Salvador (hubo de ser camino de ida y vuelta).

26 A.C.C.M. *Libro de aprendices (1779-1879)*, f. 3; *Libro de acuerdos (1779-1785)*, f. 21v; *Libro de mancebos (1779-1888)*, f. 31.

27 Ibídem, *Libro de aprendices (1779-1879)*, f. 8; *Libro de acuerdos (1776-1778)*, f. 208.

28 Ibídem, *Libro de aprobaciones (1724-1814)*, f. 230.; *Libro de acuerdos (1779-1785)*, ff. 282, 283 y 283v.

29 Ibídem, *Libro de aprendices (1779-1879)*, f. 26; *Libro de mancebos (1779-1788)*, f. 44v; *Libro de acuerdos (1779-1785)*, ff. 167 y 169v; *Libro de acuerdos (1786-1797)*, f. 51v.

1775[30]. Fue elegido otra vez aprobador el 13 de junio de 1778[31], clara señal de su prestigio pues era el momento en que iban a realizarse los primeros exámenes para maestros de acuerdo a las nuevas normas, lo que provocó un complejo proceso de adaptación tras dos siglos regidos por distintas ordenanzas. El 4 de enero de 1779 se le dio poder junto a Francisco Pintóo para que se ocupara de todo lo relativo a la implantación de las nuevas ordenanzas; y el 28 de febrero se les extendió el apoderamiento porque la Junta de Comercio había ordenado que sólo dos plateros tuvieran poder del Colegio. El 10 de abril murió el secretario Manuel Hilario Querol y se le nombró internamente hasta que al final de su mandato como aprobador fue elegido secretario del Colegio-Congregación por unanimidad el 13 de junio de 1779. El 3 de junio de 1784 presentó un memorial en el que manifestaba "que tiene tan cansada la vista que no puede leer de noche papel alguno sin auxilio de anteojos, lo que no tiene otro motivo a que achacar sino a lo mucho que ha leído y escrito en los últimos cinco años en que ha servido este empleo". Pedía que le exoneraran y la Junta del Colegio acordó: "Es cierto y como ha servido con mucho celo, exactitud y desinterés, que se admita la dejación". Y le ponían la condición de que propusiera los sujetos que le pareciera que eran más idóneos y que asistiera a las juntas que se iban a celebrar para tratar de Antonio Martínez que dirigía la real Escuela y Fábrica de Platería (con absoluta independencia de la corporación) y sobre la fábrica de pedrería falsa que intentaba poner el francés Jean Pechenet. El 13 de junio se nombró a Domingo López por aclamación y a Alonso como uno de los seis repartidores de la alcabala por el bienio 1783-1784[32].

Reseñaremos algunas de las actuaciones más destacadas efectuadas por Alonso en relación con la corporación de plateros. En la reunión de la junta general de cuentas del 30 de noviembre de 1770 resultaban a su favor y al de su compañero Julián Campos, mayordomo de plata durante el año precedente, 521 reales; como hacían otras parejas dejaron el dinero para atender a los pobres de la Congregación. Aprovechó Alonso para presentar un memorial -pues había sido acusado de no asistir a las juntas particulares a lo que estaba obligado como aprobador lo mismo que el otro de oro- exponiendo varios pretextos -que no se mencionan en el acta- y pidiendo la exoneración que no se le concedió; todavía en la junta de 26 de marzo de 1771 se indicó que seguía sin cumplir aunque el asunto no tuvo consecuencias[33].

No hay más noticias negativas; al contrario, años más tarde la corporación le tuvo en gran estima como demuestran los oficios para los que fue elegido y las tareas desempeñadas. El 12 de agosto de 1778 comunicó a la junta que la Junta de Comercio le había ordenado que examinara, junto a los ensayadores Pedro Cano y Juan de San Faurí, al francés Honorato Roustan de la facultad de oro. Había preguntado si podía dar cuenta a la corporación -que era la competente para conceder los títulos de maestro- y si le había autorizado; la junta le agradeció la noticia y se conformó

30 Ibídem, *Libro de acuerdos (1766-1778)*, ff. 66, 82v y 212v.

31 Ibídem, folio siguiente al 264, sin número.

32 Ibídem, *Libro de acuerdos (1779-1785)*, ff. 1v, 13, 16v, 22v y 286.

33 Ibídem, *Libro de acuerdos (1766-1778)*, ff. 98 y 105.

con que acudiera. El 11 de octubre Alonso comunicó que habían hallado hábil al platero y que la Junta de Comercio le dio título de aprobado para poner tienda y obrador en Cádiz[34]. Este suceso se inscribe en el contexto de la intervención de la Junta de Comercio y Moneda en los asuntos de la Platería, concediendo títulos de maestro al margen de la corporación.

Con motivo de la imposición de las ordenanzas de la Platería dictadas por dicha Real Junta se produjo una transformación en muchos aspectos de la antigua Congregación de San Eloy y a Alonso se le encomendó que se ocupara de numerosos asuntos. Ya en la junta de 29 de octubre de 1778 se comunicó que había hecho "aditamentos" a las nuevas ordenanzas y que "por su celo" se le pedía que concurriera con los mayordomos y diputados hasta culminar la tarea. El 14 de diciembre asistió a la junta particular en la que la Junta de Comercio les comunicó la resolución real obligando a la Congregación a aceptar las nuevas ordenanzas. Como ya indicamos el 4 de enero de 1779 se le otorgó poder para ocuparse de todo lo relativo a las ordenanzas y el 29 de enero figura en la lista de los primitivos colegiales que se hallaban con casa poblada, tienda u obrador. Se le encomendó que redactara las minutas de las cédulas de admisión, de los títulos de mancebos, de maestros aprobados y de colegiales incorporados que presentó en enero, y en febrero hizo presente la divisa que sirviera de sello con un dibujo alusivo al arte de la Platería -que fue una lámpara con el lema VALOR Y LUCIMIENTO- y se acordó que se hiciera grabado de la talla de San Eloy para que se estampara en los títulos con la divisa, que fue aceptada por la Junta de Comercio y Moneda en marzo del mismo año 1779. También nos hemos referido a la renovación del apoderamiento a Alonso y cómo fue nombrado secretario interino (hasta la elección definitiva); como el hijo de Querol, anterior secretario, solicitó ayuda a la corporación, Alonso renunció a su favor a la parte de honorarios que le correspondía[35]. El 26 de mayo de 1780 fue uno de los seis designados para llevar las hechas verdes a que tenía derecho el Colegio Congregación acompañando la urna del santo en la procesión de rogativas de San Isidro, asunto que tradicionalmente se consideraba de máximo honor[36]. Desde el 28 de enero de 1779 fue frecuente que la junta se reuniera en la casa de Francisco Alonso hasta su abandono de la secretaría.

Algunos plateros madrileños fundaron hacia 1777 un montepío de socorros mutuos con independencia de la congregación de San Eloy, que no debió de tener larga vida y del que conocemos escasa documentación. El 6 de noviembre del citado año se firman unas cuentas de lo gastado en diversas diligencias y se añade una relación de los individuos que habían satisfecho la cuota -que suponemos mensual- de 22 reales y ¾, que eran 15, mientras 9 no habían pagado aún, entre ellos Alonso.

Al menos desde 1786 hasta 1792 Alonso vivió y tuvo obrador en la red de San Luis, manzana 292, nº 21, 5º, 2º. El sitio pertenecía cuando se redactó la Planimetría

34 Ibídem, ff. 277 y 280.
35 Ibídem, ff. 281 y 284; *Libro de acuerdos (1779-1785)*, ff. 1v, 11v, 12v, 16 y 16v.
36 Ibídem, f. 87.

general de Madrid a las monjas franciscanas del convento de Nuestra Señora de los Ángeles. La fachada, muy estrecha, daba frente a la red de San Luis que se continuaba sin distinción en la calle de la Montera. Otra pérdida nos confirma que Alonso vivía allí en 1788[37].

La última noticia que hemos hallado sobre Francisco Alonso se data en 1793, si bien es posible que viviera algunos años más. El 10 de marzo de ese año se convocó una junta general, celebrada en el Ayuntamiento, para que los plateros indicaran la cantidad en que iban a contribuir a las necesidades provocadas por la guerra, donativo voluntario solicitado por Carlos IV. No aparece Alonso entre los asistentes, pero más tarde se anota el ofrecimiento de los ausentes. En total fueron 230 artífices. Francisco Alonso ofreció 15 reales (era oferta mensual, que se pagaba por tercios adelantados, pero ignoramos su duración), detrás de 24 plateros[38].

37 *Diario de Madrid*, 8-5-1788, p. 4. Se había perdido una caja de plata ovalada labrada, con escenas y con peso de tres onzas (casi 11 gr.) en San Felipe Neri y se solicitaba su entrega a Alonso en la red de San Luis. No fue lejos de la pérdida de 1792.

38 A.C.C.M. *Libro de acuerdos (1786-1797)*, f. 262v. Ferroni y Cano dieron 60; Castro de Gistau 40 y Ladrón de Guevara 30, ocupando los primeros lugares.

El taller de los Cedeira

DIANA DÚO RÁMILA
Universidad de Santiago de Compostela

El objetivo de este estudio es dar a conocer un avance de la investigación llevada a cabo en el marco de mi tesis doctoral[1]. Una investigación que, a través de toda la documentación consultada, nos ha permitido esclarecer un poco más el oscuro e intrincado entramado de una familia de plateros que, procedentes de Portugal, se establecieron en Galicia, en cuya tierra abrieron sus tiendas-talleres, desarrollando el oficio a lo largo de sucesivas generaciones entre los siglos XVI y XVII.

La dinastía de plateros a la que nos referimos aparece por primera vez documentada con la persona de Jorge Cedeira el viejo y su mujer, Margarida Lopes, que eran procedentes de Guimarães. Con base en ello, la historiografía tradicional utilizó el nombre de "taller de los Cedeira" para denominar así un taller que hasta la fecha no había sido investigado en profundidad, por lo que en buena parte permanecía sumido en aguas oscuras, presentando un panorama confuso y en algunos casos basado en supuestos erróneos. Partiendo de la obra bibliográfica de los distintos autores que han aportado datos sobre esta dinastía[2], y de la abundantísima

1 Bajo el título: *Plateros portugueses en Galicia: el Taller de los Cedeira (1542-1667)*. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia.

2 Entre la bibliografía que aporta datos de esta familia de plateros, podemos destacar los trabajos de P. PÉREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central, 1930; A. GOY DIZ, *A actividade artística en Santiago. 1600-1648*. Vol. I-II. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Santiago, 1999 (2ª ed. 2007). En cuanto a las referencias de esta familia en Portugal, destacan los artículos publicados por A.C. CORREIA DE SOUSA, "Jorge Cedeira o velho, um ourives vimanarense na Galiza de Quinhentos", en N. MARINO FERREIRA-ALVES (coor.), *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto, CEPESE, 2008, pp. 13-22; "Prateiros portugueses na Galiza de Quinhentos: a dinastia dos Cedeira", en G. de VASCONCELOS E SOUSA (coor.) *Actas do III Coloquio portugués de Ourivesaria*. Porto, Universidade Católica, 2012, pp. 176-181.

documentación conservada, poco a poco se ha podido arrojar luz a este panorama reconstruyendo los lazos familiares de esta dinastía, desvelando en buena medida los vínculos laborales y la actividad que desarrollaron, y por último, localizando y analizando el legado de obra conservada.

El estudio de esta familia de orfebres reviste el interés de acercarnos a un taller artístico que se perpetuó en la región durante más de un siglo, monopolizando buena parte de la actividad en el ámbito de la platería, cuyos miembros son autores de algunas de las obras más representativas en Galicia entre los siglos XVI y XVII. Tal es el caso, del mismo Jorge Cedeira el viejo, su hijo Duarte Cedeira el viejo, sus nietos Jorge Cedeira el mozo y Jorge López de Lemos, y su bisnieto Bartolomé de la Iglesia, entre los plateros más destacados, cuya valía como orfebres viene avalada por la propia perdurabilidad de las obras que han llegado hasta nuestros días repartidas por buena parte de la geografía gallega. Por otra parte, el conocimiento de esta familia y su obra nos brinda la oportunidad de conocer mejor la orfebrería gallega, invitándonos a reflexionar o profundizar una vez más en la estrecha relación histórica entre Galicia y el vecino Portugal.

En primer lugar, parece conveniente hacer referencia a uno de los temas que ha sido objeto de variadas hipótesis a lo largo de todos estos años. Se trata de la razón que impulsó a los Cedeira a marchar de Portugal y establecerse en Galicia.

Entre las hipótesis barajadas por los autores, una sostiene que su marcha estuvo motivada por un pleito que Jorge Cedeira el viejo y Margarida Lópes mantuvieron con el Duque Bragança, razón por la cual quizá el platero estuviese "*hastiado por el litigio que sostenía allí frente al duque*"[3] por la propiedad de unas casas que pertenecían por dote a Margarida en Guimarães. El único dato existente que ha dado lugar a ésta hipótesis es una carta de poder que Margarida otorgó en abril de 1542 a su cuñado Gabriel Cedeira para que pudiese cobrar cualquier cantidad de dinero que se le debiese, así como demandar cualquier bien que le perteneciese por razón de su dote, especialmente "*unas casas que yo he e tengo e me pertenescen en la calle de Donays, sita en la dicha villa de Guimaraes sobre que trato pleito con el Duque de Bragança*"[4]. No obstante la lectura minuciosa de dicha fuente documental, así como la falta de alusiones posteriores que refieran de nuevo a dicho litigio, nos hacen considerar que la hipótesis de que los Cedeira abandonaron Guimarães por este pleito no parece muy fundamentada, teniendo en cuenta además la naturaleza de la Rúa Donais en sí. Por lo que sabemos, lejos de tratarse de un hecho aislado, este tipo de pleitos tuvieron lugar de una forma más o menos frecuente[5].

---

3 J. FILGUEIRA VALVERDE, "Orfebrería portuguesa en Galicia. Tres cruces del Museo de Pontevedra", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, p. 664. Hipótesis que expone igualmente A.L. CARVALHO, "Ourives de Guimarães na Galiza (século XVI)". *Ourivesaria portuguesa*. nº 9 (1950), pp. 26-29.

4 Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (A.H.U.S). Protocolos Notariales, Macías Vázquez, Prot. S-82. 1542, f. 340r -340v.; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., pp. 108-109.

5 La Rúa Donais, que a día de hoy aún existe, inicialmente se llamaba Dona Nais, una calle estrecha, de función secundaria, que ligaba la Rúa Nova do Muro a la Rúa dos Mercadores. No obstante,

Partiendo de la investigación desarrollada, nosotros planteamos una nueva hipótesis que defiende que la salida de los Cedeira de Portugal estuvo motivada por su condición de judíos conversos y la difícil situación que vivieron en el país vecino a partir de las primeras décadas del siglo XVI.

La dureza de las circunstancias por las que pasaron los judíos en Portugal, sin duda, pudo motivar que se generara un ambiente de presión difícil de soportar, lo cual llevaría a los Cedeira a buscar un lugar más seguro para vivir. Quizás aprovechando que la situación en Galicia era más permisiva pensaron en trasladarse a algún lugar al norte del Miño. De hecho este éxodo coincidió con la instalación de un número importante de judíos, que llegaron huyendo de la presión a la que los sometía el Tribunal de la Inquisición, teniendo en cuenta que Galicia, por aquel entonces, contaba con una situación relativamente más benigna[6]. Según las fuentes documentales, algunos de los Cedeira pudieron sufrir procesos Inquisitoriales en las primeras décadas del siglo XVII. Sabemos que cuando se intensificó la actividad de este tribunal en tierras gallegas, varios de los miembros de esta dinastía fueron investigados. En éste punto, tenemos que tener en cuenta que cuando se recrudeció el panorama en Galicia, la mayoría de los miembros de la segunda generación habían fallecido. De los que quedaban, tenemos noticia de la presión que llegaron a sufrir Duarte Cedeira el viejo, su mujer, una de sus hijas, llamada Blanca, así como uno de los hijos, llamado Sebastián, la mujer de éste y su cuñada. Por otra parte, sabemos que fueron perseguidos algunos plateros del entorno de Duarte Cedeira como Gonzalo Díaz, orfebre con el que mantuvo una estrecha relación laboral en su etapa en Vigo. Todos ellos entre 1609 y 1621[7].

---

su posición privilegiada al tratarse de una calle que unía dos arterias principales (Rúa Nova do Muro y Rúa dos Mercadores), hizo que la misma sufriese durante los siglos XIII y XIV una intensificación en la construcción de casas, tal como se refleja en la documentación. De igual manera, también se recoge como hubo varias querellas entre propietarios, incluyendo eclesiásticos y otra gente de prestigio. Por otra parte, se sabe que durante el siglo XV, esta zona fue una de las preferidas del Duque de Bragança, el cual tenía además una propiedad anterior a 1330 en la Rúa Escura, desembocando en el eje Sapateira/Mercadores. En opinión de Correia de Sousa, la proximidad de esta casa con la Rúa Donais podría explicar el interés inmobiliario del Duque de Bragança en esta zona de la ciudad, así como justificar las disputas con otros propietarios, que se prolongaron en la centuria siguiente. Por otra parte, el 1 de diciembre de 1557, los Cedeira escrituraron la venta de una casa en Guimarães a favor de Manuel y João Vasques, padre e hijo, vecinos de aquella ciudad. Compartimos la opinión de Correia de Sousa al considerar probable que la casa a la que se refería Margarida en la carta de poder de 1542 estuviese relacionada con la venta de esta propiedad, efectuada en 1557, lo cual podría indicar que dicho pleito se había resuelto en favor de los Cedeira. Vid. A.C. CORREIA DE SOUSA, "Jorge Cedeira…" ob. cit., p. 14.

6 J.R. ONEGA, *Los judíos en el Reino de Galicia*. Madrid, Ed. Cultura y Sociedad, 1981, pp. 418-419.

7 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Los plateros gallegos y el Santo Oficio de la Inquisición*. Sada, Ed. O Castro, 2002, pp. 19-21. La autora recoge esta valiosa documentación en el Archivo Histórico Nacional. Por otra parte, las notas que incluye sobre la biografía de los plateros basada en el *Diccionario* de P. Pérez Costanti, ob. cit., deben ser matizadas, porque documenta a Sebastián Felipe como hijo de otro platero con el mismo nombre cuando en realidad, después de nuestras investigaciones, sabemos que el platero Sebastián Felipe al que se refiere era hijo de Duarte Cedeira el viejo. Igualmente hay una confusión entre Antonia y Blanca Cardosa, verdadero nombre de la hija de Duarte. Sin embargo es

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿por qué Galicia? ¿Qué condiciones hicieron que Santiago que Compostela se convirtiese en un destino óptimo para esta familia? Al igual que han considerado otros autores[8], nosotros creemos que sin duda fueron factores de peso la proximidad geográfica y cultural, así como el atractivo de Santiago como un foco cultural de primer orden, al ser uno de los tres grandes centros de peregrinación de la Cristiandad, y por último, como expusimos anteriormente, el hecho de que en Galicia la actividad de la Inquisición fuese menos beligerante, al menos a lo largo del siglo XVI.

El vínculo de origen de los Cedeira con Portugal nos llega a través de diversas fuentes, no solo a la referida carta de poder, por la cual sabemos que Jorge Cedeira el viejo y su mujer procedían de Guimarães, sino también a través de otros documentos. Por ejemplo, la existencia de varias escrituras que se refieren al pleito que mantuvieron varios miembros del taller Cedeira, a los cuales se les había reclamado cierta suma de dinero en concepto de un repartimiento que se hizo en Santiago de Compostela a los portugueses en la primera década del siglo XVII. Hecho por el que apelaron, obteniendo posteriormente una sentencia favorable por la que se les había de devolver dicha cantidad[9].

Sobre Margarida López, el vaciado de documentación realizado en Galicia no nos ha permitido encontrar casi referencias documentales, salvo algunos datos como su vínculo con Guimarães. El historiador A.L. de Carvalho nos proporciona un dato muy significativo. Según este autor, Margarida fue hija de Gonçalo Lopes, escultor, y cantero oriundo de Guimarães, hermano de Mateo Lopez, siendo por ello Margarida nieta de João Lopes o velho, cantero procedente de Ponte de Lima, establecido más tarde en Guimaraes[10].

Sin embargo, A.L. De Carvalho no aporta la referencia documental que le lleva a proporcionar este dato, por lo que el rigor de la investigación no nos permite confirmarlo. A nuestro entender esta hipótesis no parece bien fundamentada teniendo en cuenta que se ha fechado el nacimiento de Gonçalo Lópes ca. 1533 y el grueso de su actividad en la segunda mitad del XVI. No obstante, por nuestra parte no hemos encontrado ni un solo documento que pueda confirmar o desmentir tal hipótesis, así como el parentesco de Margarida con alguno de los miembros de la dinastía de los Lópes.

Las limitaciones de extensión impuestas para este trabajo no nos permiten hacer una mirada hacia todos los plateros que conformaron esta dinastía, recogiendo

correcto cuando recoge que ésta era mujer del boticario Antonio Méndez.

8 A.L. CARVALHO, *Os mesteres de Guimarães*. Vol. VII. Guimarães, Ediçao subsidiada pelo instituto para alta cultura, Ministerio de Educação Nacional, 1951, p. 160; A.C. CORREIA DE SOUSA, "Prateiros portugueses…" ob. cit., p. 162.

9 Mantuvieron pleito los plateros Duarte Cedeira el viejo y Enrique López, y María García, viuda de Manuel Felipe. Hay que tener en cuenta que por estas fechas, buena parte de los miembros de la segunda generación ya habían fallecido. Véase: Archivo de la Catedral de Santiago (A.C.S). Protocolos Notariales, Pedro Díaz de Valdivieso, Prot. 138, f. 540r-540v; Prot. 134, f. 503r-503v; Prot. 139, f. 326 r-326v.

10 A.L. CARVALHO, ob. cit., pp. 67, 71 y 160-161.

detalles biográficos y laborales; sobre los distintos talleres, aprendices, compañías, y otros aspectos como su vínculo con el gremio, la cofradía, o bien hacer alusión a testamentos, inventarios, dotes, etc. En esta ocasión nos hemos decantado por un tema muy concreto: hacer una referencia sobre la obra que actualmente se conserva. La obra que ha llegado hasta nosotros comprende un conjunto de más de treinta piezas que hemos podido catalogar. De algunas de ellas ya se conocía su paternidad y de otras la hemos podido atribuir a este taller a la luz de las recientes investigaciones.

Jorge Cedeira I -o Jorge Cedeira el viejo[11]- y Margarida López se casaron antes de afincarse en Santiago de Compostela y muy probablemente sus primeros hijos naciesen en la misma villa en que residieron hasta su llegada, Guimarães. Debieron venir al mundo allí: Luis Cedeira, Jorge Cedeira II[12], Luisa López, Isabel López y Duarte Cedeira el viejo. Posteriormente ya en Santiago nacieron los dos hijos menores, Francisca López, ca.1545 y Enrique López el viejo[13], ca. 1551.

Del fundador de esta dinastía (Jorge Cedeira el viejo) sabemos que ya era platero de la catedral de compostelana en la década de 1540, cuando recibió distintos encargos de obras de plata y comenzó a despuntar como uno de los plateros más sobresalientes de Santiago por aquellas fechas[14]. Con él se formaron sus cuatro hijos en el oficio de la platería, y también trabajaron en su taller sus yernos, casados con sus tres hijas[15]. A través de algunos de los últimos datos que nos han llegado sobre

11 Nos referimos a Jorge Cedeira I (el viejo) para diferenciarlo de su hijo (Jorge Cedeira II) y de su nieto (Jorge Cedeira III).

12 Que no debemos confundir con Jorge Cedeira el mozo. Jorge Cedeira II debió de nacer en Guimarães, antes de que sus padres se afincasen en Santiago y probablemente no llegó nunca a establecerse en Galicia, ya que en las únicas referencias que tenemos de él, se declara vecino de Villafranca del Bierzo (León). Se trata de una carta de aprendizaje: A.H.U.S. Protocolos Notariales, Macías Vázquez, Prot. S-141, ff. 164r-166r. Dote de Francisca López: A.C.S. Protocolos Notariales, Alonso de Casquizo, Prot. 027, f. 74r-74v.

13 Enrique López, fue el menor de los hijos de Jorge Cedeira I y se formó en el taller de su hermano Duarte en Vigo, entre 1570 y 1575, tal y como se desprende del grueso de documentación extraído en el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPPo). Si bien, posteriormente abrió taller propio en Santiago, donde se formó su único hijo varón, Jorge López de Lemos. Enrique también tuvo vínculo laboral con su yerno Pedro de la Iglesia, casado con su hija Luisa López. Véase: Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (A.D.S). Fondo parroquial, Santiago, Santa María Salomé, Libros sacramentales, 1, f. 11r.

14 Expone López Ferreiro, que hacia 1546, “entre los muchos plateros que había entonces en Santiago descollaba Ruy Fernández el Mozo, que era uno de los plateros de la catedral. El otro platero era Jorge Cedeira. En 29 de febrero de 1556 fue nombrado platero de la Iglesia, Alonso Fernández”. Véase: A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Vol. VIII. Santiago de Compostela, 1905, p. 183 y nota 1.

15 Francisca López estuvo casada con Francisco Pérez, platero procedente de Villafranca del Bierzo, León. Al morir éste en 1576 continuó durante algún tiempo en el oficio e incluso el Cabildo de Santiago le arrendó una de las tiendas de La Platería, en la que había trabajado anteriormente su marido. Véase: A.C.S. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. 066, ff. 207r-208v. Isabel López se casó con el platero Antonio Fernández, y a su muerte, en 1570, se casó con el platero Sebastián Felipe I. Luisa López estuvo casada con el platero Alonso Fernández. Cuando enviudó se volvió a casar con el escribano Alonso Fernández de Castroverde, y tras fallecer éste contrajo matrimonio por tercera y última vez, con el mercader Fernando de Colmelo.

él, sabemos que escrituró varios contratos para explotar minas en Galicia[16].

El hecho de que posteriormente no encontremos más referencias, sumado a otros datos hallados en los testamentos encontrados de sus hijos, nos hacen plantearnos la posibilidad de que emigrase de tierras gallegas, tal vez a las Indias, como tuvo en mente Antonio de Arfe[17] o como sabemos fue el caso de otros plateros que trabajaron en Galicia[18]; o bien se decantó por algún otro destino más próximo. En cualquier caso, es una posibilidad que queda abierta, ante la falta de fuentes que puedan confirmar esta hipótesis.



LÁMINA 1. *JORGE CEDEIRA EL VIEJO. Relicario de Santa Paulina (1553). Catedral de Santiago de Compostela (Foto Dúo Rámila).*

16 A.H.U.S. Protocolos Notariales, Lope de Losada, S-268, doc. nº 337 y Fondo Municipal, Varia, tomo IV, Artistas, doc. nº 16; A.C.S. Varia, 1ª serie, tomo II, ff. 62r-64v. P. PÉREZ COSTANTI, *Notas viejas galicianas*. T. I. Vigo, Imprenta de los Sindicatos Católicos, 1925.

17 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Aportaciones documentales a la biografía del platero Antonio de Arfe". *De Arte* nº 5 (2006), pp. 125-131.

18 Tal es el caso del platero Rodrigo Fernández, que "*se fue de esta ciudad a las Yndias de su magestad donde estuvo e residio hasta que se falescio de esta presente vida*", como sabemos por una escritura del 4 de septiembre de 1558, que otorgó Juan de Touron en nombre de los hijos menores, de Inés Fernández difunta, hermana que fue del sobredicho Rodrigo. Véase: A.H.U.S. Protocolos Notariales, Lope de Losada, Prot. S-247, ff. 313r-319v.

De su obra destaca el busto-relicario de Santa Paulina de la catedral de Santiago de Compostela. La pieza fue encargada para albergar la reliquia de una de las siete cabezas de las once mil vírgenes que el arzobispo de Colonia entregó al de Santiago, Gaspar de Ávalos, cuando acompañaba a Carlos V en su viaje a Alemania entre 1543 y 1544.

En la actualidad, el Busto de Santa Paulina (lám.1) está ubicado en la Capilla de las Reliquias, cuyo retablo-relicario fue tallado por el escultor compostelano Maximino Magariños tras el incendio que sufrió la capilla en 1921. En ese lamentable suceso también resultaron dañados algunos relicarios, entre ellos el de Santa Paulina. Concretamente las llamas afectaron a una parte de la inscripción que figura en la peana de la santa y que dice: "ESTA PIECA FIZO IORGE ZEDEIRA / AÑO 1553".

La obra fue realizada entre 1550 y 1553, tal y como demuestran las distintas referencias que se hacen sobre este encargo en los libros de fábrica y Actas Capitulares de la catedral[19]. La suntuosa pieza religiosa concebida para la santa, se acompaña con escenas alegóricas grabadas de tamaño menudo y bajo relieve en el friso corrido y en la parte superior de la peana. Los personajes mitológicos son recreados con total libertad. El platero hace un alarde de libertad formal y estilística en la factura y de creatividad, que se contrapone con la figura de la santa, de expresión contenida y rígida; un trabajo claramente sometido a los convencionalismos impuestos por la ortodoxia.

De los hijos de Jorge Cedeira el viejo nos interesa mencionar sobre todo a Duarte Cedeira el viejo, del que destacamos las hermosas cruces que realizó entre 1578 y 1585, de las cuales se conservan la cruz de Santa María de Castrelos[20] (lám. 2), Santa Mariña de Cabral[21], ambas en Vigo (Pontevedra), y Santa María dos Anxeles, Boimorto[22] (A Coruña), entre otras. De las mismas se conservan escrituras en el Archivo Histórico de Pontevedra y el Archivo Histórico Universitario de Santiago, respectivamente. Posteriormente, la localización de las piezas y el análisis comparativo de las mismas -con características formales y estilísticas muy similares- nos ha llevado a confirmarlas como obra del mismo platero, difiriendo así de la hipótesis planteada por Larriba Leira de que se traten de obras del XVIII de procedencia hispanoamericana[23].

La cruz de Santa María dos Ánxeles, Boimorto, había sido encargada anteriormente al platero Francisco López[24], si bien, al fallecer éste en 1576, su viuda

19 A.C.S. Actas Capitulares, IG-514, f. 104 r y Libro de fábrica de libramientos 1549-1576, s.f.

20 De Santa María de Castrelos se conserva una carta de pago que otorgó el platero al terminar y entregar la pieza. A.H.P.Po. Protocolos Notariales, Blas de Caldas, ca. 2183/1, f. 147r-147v.

21 Se conserva el contrato: A.H.P.Po. Protocolos Notariales, Pedro de Vilaboa, ca. 2986/1, ff. 54r-55r.

22 Escritura realizada en el momento de entrega de la pieza. A.H.U.S. Protocolos Notariales, Domingo de Cabaleiro, S-446, f. 35r-35v.

23 M. LARRIBA LEIRA, "Ourivería procesional en Vigo", en *Vigo: Tradición e fe*. Vigo, Concello de Vigo, 2005, pp. 113-114.

24 Francisco Pérez contrajo matrimonio con Francisca López en 1562, por lo que era cuñado de

(Francisca López) y Sebastián Felipe I como fiador de la susodicha, encomendaron a Duarte Cedeira el viejo la realización de la obra[25].



LÁMINA 2. *DUARTE CEDEIRA EL VIEJO. Cruz procesional (1585). Parroquia de Santa María de Castrelos, Vigo (Foto: Dúo Rámila).*

Sobresale como rasgos significativos la delicadeza del trabajo, la creatividad en los motivos decorativos, y el empleo de grutescos y adornos que se reparten con profusión y son realizados con labores de repujado y cincelado.

Por la creatividad y originalidad de los motivos decorativos, enlazan con otra de sus más significativas obras conservadas, el brazo-relicario de San Paio, en el Convento de San Paio de Antealtares, y que indudablemente podemos considerar herederas de la plasticidad de cuño manuelino.

Duarte Cedeira el viejo.

25 A.H.U.S. Protocolos Notariales, Domingo de Cabaleiro, S-446, f. 35r-35v.

El relicario de San Paio contiene una inscripción, en la que aparece el nombre del platero y la fecha en la que fue realizado: "1594. ESTA PIEÇA EN QUE SE / GUARDA EL BRAÇO DE Sº PE / LAIO MARTIR SE HIÇO SIENDO A / BADESA DONA ISABEL / DE MONTOIA LABROLA / DUARTE CEDEIRA / EL ANO DE 1594". Se trata de un relicario de tipo antropomorfo, porque su forma emula la parte del cuerpo a la que pertenece la reliquia. Se asienta sobre una peana cuadrilátera que se levanta sobre unas bases en forma de pequeños torsos de caballos alados que rematan sus extremidades en volutas. La peana está formada por un basamento moldurado en forma de talón o cima transversa, un friso retranqueado en los vértices, que presenta en las cuatro caras cartelas recortadas con rosetas centrales que sustentan ángeles alados, y por encima otra moldura torneada en forma de talón. Está rematado por una crestería con grutescos, conchas, y dos féminas con togas, portando la palma del martirio en la parte frontal, que nos remite a la estética manuelina. El brazo está decorado con cabezas angélicas, de sátiros, además de flores y cartelas recortadas. En el centro, dos celosías permiten ver el espacio de la reliquia. La muñeca está ornada con piedras preciosas, y la mano sujeta un ramillete a modo de palma, símbolo del martirio del santo.

Entre otras piezas que podemos atribuir a este platero, podemos considerar la cruz de San Xoan de Saidres, Silleda (Pontevedra), pieza que se conserva in situ. El contrato data del 26 de enero de 1599. En el mismo "*Duarte Cedeyra se obliga de azer y dar hecha una cruz de plata para la dha yglesia de peso y hechura y balor de setenta ducados poco mas o menos y a de tener la dha cruz un Cristo en la delantera con sus quatro abangelistas y de la otra parte la ymagen de San Juan con sus labores y rromanos aldarredor y las figuras an de ser doradas y an de pagar el oro en la dha suma que pesare y baler la dha cruz la qual a de dar echa y acabada para dia de Pascoa de Spiritu Santo que viene deste ano...*"[26].

En la ejecución de los púlpitos de la catedral de Santiago, es conocido que el artista Bautista Celma contó con la colaboración de un platero de nombre Duarte Cedeira, entre 1580 y 1584, y que hasta la fecha ha sido relacionado con el platero Duarte Cedeira el mozo[27] (hijo de Luis Cedeira). Sin embargo, teniendo en cuenta la fecha, nosotros consideramos que en realidad debió de tratarse de Duarte Cedeira el viejo que, si bien por estas fechas estaba establecido en Vigo y la mayor parte de los encargos que realizó fueron para clientes de la provincia de Pontevedra, tenemos constancia de que tuvo cierto vínculo con Santiago de Compostela, donde entre otras cosas escrituró un acuerdo de compañía con su hermana, Isabel López, en

26 A.C.S. Varia, tomo V, doc. 407, ff. 371r-372r.

27 Sobre la obra de los Púlpitos, véase por ejemplo: A. LÓPEZ FERREIRO, ob. cit.; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit.; A. GALLEGO DE MIGUEL, "En torno a la polifacética actividad de Juan Tomás y Juan Bautista Celma". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 56 (1990), pp. 499-517; J.M. MONTERROSO MONTERO, "La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma", en *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela*. Xunta de Galicia, 1998; J.M. GARCÍA IGLESIAS, "Antonio de Arfe y Juan Bautista Celma. Dos modos de interpretar, desde el arte, el paisaje". *Quintana: revista de estudios del Departamento de Historia da Arte* nº 11 (2012), pp. 61-78.

1570[28], sin olvidar los encargos que recibió en otros puntos de la geografía gallega. Por otra parte, por estos años ya contaba con cierto nombre como platero. A la luz de los documentos podemos considerar que en Santiago, por aquellos años, *Duarte Cedeira* era Duarte Cedeira el viejo; más adelante, su sobrino aparecerá en la documentación con el sobrenombre de *mozo*. Las primeras referencias que hemos encontrado de la actividad de este último platero son de 1589[29], coincidiendo con el fallecimiento de su padre, con el cual se había formado, y es en este momento cuando asume algunos de los encargos que éste había dejado inconclusos.

Duarte Cedeira el viejo fue sin duda uno de los plateros más interesantes dentro de la dinastía, si bien uno de sus hijos, Jorge Cedeira III (o Jorge Cedeira el mozo), tuvo mayor proyección en el oficio, destacando por el abundante número de encargos -que conocemos a través de los numerosos contratos, obligaciones de pago, etc.- y por el prestigio que llegó a alcanzar, que deducimos a través de las fuentes. Un ejemplo de ello es el hecho de que no sólo consiguió del Cabildo de Santiago en años consecutivos el remate de una de las covachuelas de la Platería, sino que incluso llegó a tener, de forma excepcional, reservada una de las tiendas exprofeso para él por el mismo Cabildo, tienda que por lo tanto no podía ser alquilada por ningún otro platero[30].

De entre su obra destacan las cruces de San Sebastián de Covelo, A Lama (Pontevedra) y la cruz que se conserva el Museo de Pontevedra. Ambas responden a la misma tipología y pueden fecharse de hacia 1609.

También es una pieza excepcional la cruz de Santa María de Gonzar, que hasta la fecha había sido catalogada del siglo XII, y sin embargo ahora sabemos, tras la localización del contrato original, que los mismos comitentes concretaron en el contrato que la pieza debía ser realizada conforme a otra pieza más antigua, hecha de oro, con filigrana y cabujones. El resultado es una pieza extraordinaria, destacando la exquisita labor de filigrana, trabajo en el que siempre destacó la *ourivería* portuguesa.

El 31 de mayo de 1604 Juan Suárez, rector de Santa Maria de Gonzar, y Gregorio Suárez, mayordomo de la obra y fábrica de dicha iglesia, se concertaron con el platero Jorge Cedeira el mozo para que éste hiciera una cruz de plata de peso hasta 8 marcos y medio "*poco más o menos*", con un Cristo en uno de los lados y en el otro una Nuestra Señora. Debía hacerla "*labrada de filagrana conforme a otra biexa que truxeron labrada de la mesma forma que entregaron al dicho Jorxe Cedeira* (...) *la filagrana a de ser dorada, y el oro lo an de dar los sobredichos al dho Jorxe Cedeira*

28 A.H.U.S. Protocolos Notariales, Gonzalo de Reguera, Prot. S-364, ff. 411r-413v.

29 Reiteramos que se trata de las primeras noticias de su actividad profesional, ya que anteriormente aparece en relación a un pleito que mantuvieron el propio Duarte Cedeira el mozo y su padre, que actuó como su tutor, con Dominga de Caxarville y Luis de Caxarville, su hermano, porque Duarte fue acusado de haber *desflorado* a la sobredicha siendo ésta todavía doncella. Estando preso en la cárcel por la querella con la sobredicha Dominga de Caxarville. Véase: A.C.S. Protocolos Notariales, Juan Rodríguez de Moino, Prot. 091, ff. 201r-203r. A.H.U.S. Protocolos Notariales, Gregorio Vázquez, Prot. S- 543, f. 147r-148v; Pedro das Seixas, Prot. 470, ff. 686r-687v; Pedro das Seixas, Prot. 471, f. 376r-376v.

30 A.C.S. Protocolos Notariales, Pedro Díaz de Valdevieso, Prot. 149, f. 259 r-259v.

del balor del, y el pie de la dha cruz a de ser de mançana redonda y le a de poner en las puntas las piedras que traya la cruz bieja y lo mas que fuere menester"[31].



LÁMINA 3. *JORGE CEDEIRA EL MOZO. Relicario de San Lorenzo (1591). Monasterio de Santa Clara, Santiago de Compostela (Foto: Gerardo Gil).*

En la Catedral de Santiago se conserva el busto relicario de Santa Florina, que fue realizado por el platero en 1594, aunque la restauración tras el incendio de 1921 modificó sustancialmente el aspecto original de la pieza, tal y como se puede contrastar a través de las fuentes gráficas conservadas.

Desde esta perspectiva, más interés ofrece el busto de San Lorenzo del Convento de Santa Clara (lám. 3), atribuido al mismo orfebre, que fue realizado en 1591, como consta en la inscripción de la pieza que figura en la parte posterior de la aureola del

31 A.C.S. Varia, tomo IV, doc. nº 285, ff. 35r-36r.

santo. Este busto podemos considerarlo plenamente renacentista. Destaca por el equilibrio en las proporciones y el buen estudio anatómico. Se trata de una magnífica obra en la cual la minuciosidad y delicadeza de la labra contrasta con la dureza del modelado y sobriedad de la plata blanca.

El relicario de San Clemente de la catedral compostelana también ha sido atribuido a Jorge Cedeira el mozo por aspectos como el realismo del estudio anatómico, las proporciones poco estilizadas, y los detalles decorativos de la pieza. No obstante, la falta de documentación que atestigüe su autoría, ha dado lugar a especular con distintas autorías como Juan Bautista Celma y Duarte Cedeira el mozo[32].

Podemos atribuir a este platero la bella custodia que conserva Santa María das Areas, Fisterra (A Coruña). Por una escritura con fecha del 15 de junio de 1609, sabemos que Jorge Cedeira el mozo otorgó una carta de pago a Francisco de Perrua, mayordomo de la obra y fábrica de la iglesia de Nuestra Señora de Fisterra, en concepto de "*seiscientos veinte e tres reales que le pago por el oro y açougue y plata y su trabajo que puso en la custodia de la dicha iglesia de Nuestra Senora de Fynisterra que fue tasada por el procurador vesitador deste Arçobispado de Santiago*"[33]. Precisamente éste platero fue el encargado de hacer también una cruz para la misma parroquia, por escritura del 2 de abril de 1607[34] que desgraciadamente se ha perdido.

Duarte Cedeira el viejo se casó con Felipa Cardoso, de la familia de los "Felipe", también de procedencia portuguesa. Felipa tuvo varios hermanos, como Bartolomé Felipe, abogado y vecino de Vigo, Manuel Felipe, cordonero de la seda, afincado en Santiago, y el platero Sebastián Felipe I[35], que se formó en el taller de Duarte Cedeira el viejo mientras éste estuvo establecido en Vigo, tal y como podemos constatar por la abundante documentación que da testimonio de ello en el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra[36].

Del platero Sebastián Felipe I se conserva la cruz de San Martiño de Liñaio, Negreira (Pontevedra), que le fue encargada el 27 de abril de 1581[37]. De ella es importante subrayar que en el contrato se dejó libertad al platero para que realizase la pieza "*de la hechura que le paresciere*". El resultado es una obra en consonancia

32 Entre los autores que refieren a esta pieza, véase: A. LÓPEZ FERREIRO, ob. cit.; A. BARRAL IGLESIAS, "San Clemente", en *Conferencias. Outros estudios*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992; "Imaxe relicario de San Clemente", en J.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.), *Olor de santidade: relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 188; J. FILGUEIRA VALVERDE, *El Tesoro de la catedral compostelana*. Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, Colección Obradoiro IX, 1959.

33 A.C.S. Protocolos Notariales, Pedro Díaz de Valdevieso, Prot. 139, f. 346 r-346v.

34 A.C.S. Varia, tomo IV, doc. nº 315, ff. 137r-138r.

35 Le llamamos "Sebastián Felipe I" para diferenciarlo de "Sebastián Felipe II", hijo de Duarte Cedeira el viejo.

36 Entre los años 1561 y 1563 aparece documentado como criado de Duarte Cedeira, siendo presente como testigo en algunas escrituras del sobredicho Duarte. Véase por ejemplo: A.H.P.Po. Protocolos Notariales. Pedro de Vilaboa. ca. 2977/1. f. 372r; ca. 2977/1. ff. 307r-307v; ca. 2978, ff. 439r-439v. Posteriormente, entre 1564 y 1565, Sebastián aparece documentado como su cuñado. Véase, por ejemplo: A.H.P.Po. Protocolos Notariales. Bartolomé de Presedo. ca. 2723, ff. 134r-134v.

37 A.H.U.S. Protocolos Notariales, Domingo de Cabaleiro, S-452, ff. 399r-400r.

con las nuevas tendencias clasicistas, en las cuales la belleza se orienta hacia la línea pura y hacia formas más geométricas y abstractas. Pero además, en el mismo contrato se le piden otras piezas, entre ellas un cáliz, que muy probablemente se trate del que se conserva en la misma parroquia y que, formal y estilísticamente podemos catalogar de estas mismas fechas.

Dentro de las obras de este platero, también tenemos que destacar el cáliz de San Pedro de Cardeiro, Boimorto (A Coruña), que fue contratado el 20 de julio de 1584 por Pedro de Castrillo y el doctor Palacios, albaceas testamentarios del arzobispo Francisco Blanco[38] a los plateros Sebastián Felipe I y Rodrigo de Pardiñas, junto a otros 24 cálices destinados a las iglesias pobres del arzobispado de Santiago[39]. En el contrato se especifica con detalle cómo debían fabricar dichos cálices. Todos ellos tenían que ser de plata, lisos, de peso de 16 ducados, con una inscripción grabada en el pie que rezase "*Don Francisco Blanco arçobispo de Santiago*"[40], junto al escudo del Arzobispo. De los 24 cálices hasta la fecha solo hemos podido localizar el que se encuentra en esta parroquia. Responde a la tipología descrita y conserva la inscripción "DN FRANCO BLANCO ARBPO DE SANTIAGO 1581" y, en medio, el escudo de armas.

Sebastián Felipe I contrajo matrimonio por primera vez con Isabel López, hija de Jorge Cedeira el viejo, y al enviudar en 1572, se casó con Isabel Rodríguez, hija de Duarte Vaz y Guiomar, vecinos de Chaves, Portugal, y hermana de Manuel Vaz y Antonio de Chaves[41].

Jorge López de Lemos fue otro de los orfebres más representativos de esta dinastía. Era hijo de Enrique López y Catalina Rodríguez.

De su autoría se conserva el relicario de los santos Genaro, Fausto y Marcial, que realizó siendo platero de la catedral compostelana, y que se halla en el retablo de las Reliquias de la Basílica apostólica. Hemos localizado el contrato datado el 1 de junio de 1612 por el cual Antonio de Cisneros, juez de Luou y canónigo en la Iglesia de Santiago y el licenciado Juan de Espinosa Mondejar, asimismo canónigo en la Santa Iglesia, contrataron al platero Jorge López de Lemos para que hiciese dos pirámides doradas con sus esmaltes, conforme a una traza y de 15 marcos de peso.

> "*Que el dicho Jorge Lopez a de azer dos piramides de plata doradas con sus hesmaltes por partes conforme al purgamino e traça que tienen echo e firmado sus nombres para las rreliquias de la Santa Iglesia del Senor Santiago las quales dichas piramides an de ser de peso cada una dellas de quinze marcos*"[42].

38 Don Francisco Blanco Salcedo rigió la archidiócesis compostelana entre 1574 y 1581, año de su fallecimiento.

39 A.H.U.S. Protocolos Notariales, Alonso Vázquez Varela, Prot. S-522, ff. 395r-397v.

40 A.C.S. Protocolos Notariales, Juan Rodríguez de Moiño, Prot. 092, f. 430r-430v.

41 De esta referencia nos parece interesante indicar que el apellido Vaz está relacionado con una conocida dinastía de *ourives* portugueses.

42 A.C.S. Varia, tomo I, doc. nº 92, ff. 400r-401r.

De las dos piezas encargadas, la Catedral de Santiago conserva actualmente una de ellas.

El platero Pedro de la Iglesia procedía de Tabeirós (Pontevedra), dato que aparece recogido en la certificado de matrimonio con Luisa López[43]. De esta unión nacieron ocho hijos: María, Jacinto, Pablo, Catalina, Francisca, Pedro, Bartolomé e Ignacio de la Iglesia. De los cinco varones ejercieron el oficio de platero Bartolomé, Pablo y Pedro. El primero de ellos en Santiago, mientras que el segundo marchó a trabajar a Castilla[44] y el tercero ha sido documentado en León y Oviedo[45]. De las tres féminas, dos de ellas casaron con un platero, Catalina y Francisca.

Su hijo, el platero Bartolomé de la Iglesia el viejo (1612-1665), fue nombrado por el Concejo de Santiago, Marcador de plata y oro el 12 de mayo de 1642[46], contraste de oro y plata[47] y platero de la catedral compostelana al menos entre 1640 y 1659[48].

Conocemos algunas de sus obras, marcadas con el punzón IGLE/SIA dentro de un recuadro. Entre éstas, la custodia de San Lorenzo de A Pena, Cenlle (Orense), y el incensario y naveta de San Andrés de Camporredondo, Ribadavia (Orense), que contienen la inscripción "S. ANDRES DE CAMPO REDONDO ANO 1662".

Bartolomé de la Iglesia contrajo matrimonio el 8 de diciembre de 1644 con Ana López en la parroquia compostelana de San Fiz. Ana fue la única hija que tuvieron el platero Jorge López de Lemos y su mujer Isabel Rodríguez. Ana y Jorge eran primos ya que ambos eran nietos de Catalina Rodríguez y de Enrique López el viejo, por lo que recurrieron a una bula papal que autorizase su matrimonio[49]. De

---

43 Luisa López era hija de Enrique López y nieta de Jorge Cedeira el viejo. Véase: A.D.S. Fondo parroquial, Santiago, Santa María Salomé, Libros sacramentales, 1, f. 11r.

44 El platero Pablo de la Iglesia partió en 1644 al reino de Castilla para continuar en el oficio. Véase: A.C.S. Protocolos Notariales, Bartolomé Rodríguez de Otero, Prot. 181, f. 675r-675v y ff. 675v-677r.

45 Creemos que el platero Pedro de la Iglesia el mozo, documentado en Santiago de Compostela, es el mismo que aparece trabajando en León y Oviedo, entre 1648 y 1671. Véase: J. ALONSO BENITO, *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*. León, Universidad de León, 2006, p. 52; Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1994, pp. 75-76.

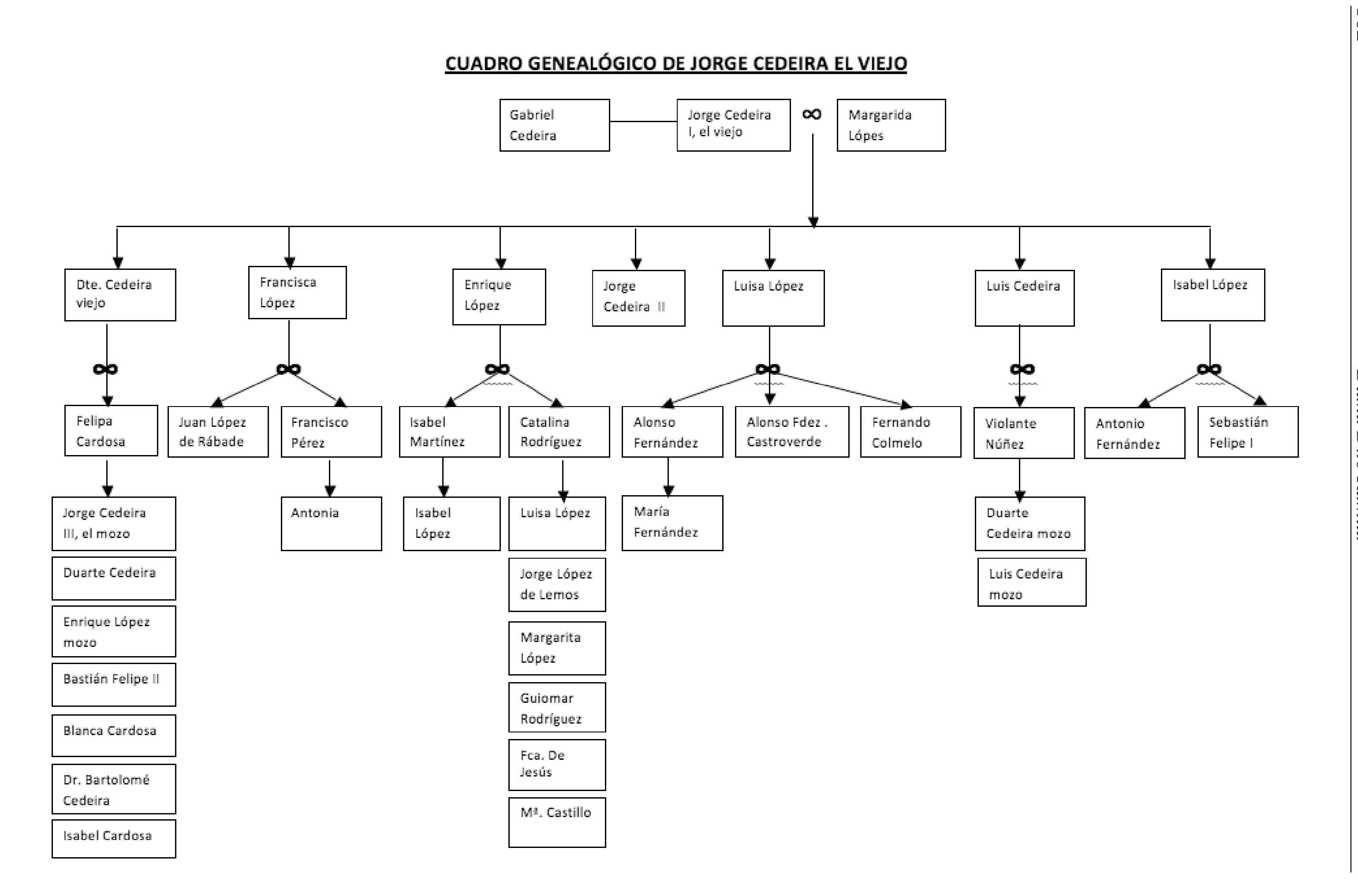
46 A.H.U.S. Fondo Municipal, Libro de Actas 1642-1644, f. 36r-36v; A. GOY DIZ, A., ob. cit., vol II, pp. 390-391.

47 A.H.U.S. Fondo Municipal, Libro de Actas del Consistorio 1651, ff. 114r-115v; L. FERNÁNDEZ GASALLA, A*portación documental sobre a actividade artística compostelana entre 1649-1686*. Memoria de licenciatura inédita, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, 1991, p. 373.

48 Fechas en que aparece en los libros de fábrica del Archivo de la Catedral encargado de diversas obras, así como de confeccionar inventarios, pesar o aderezar piezas de plata. Hay referencias a los trabajos que realizó en A. LÓPEZ FERREIRO, ob. cit., vol IX, pp. 191-192; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., pp. 300-301; M. GUZMÁN, "Vitruvio y Borromeo en la capilla mayor de la catedral de Santiago de Compostela. Proporción y simetría según el canónigo José de Vega y Verdugo (1656-1657)". *LOCVS AMCENVS* 11 (2011-2012), pp. 151-169; M.J. CARRERA BOENTE, "Un libro por escribir. Los cantorales de la Catedral de Santiago en el siglo XVII", en E. SERRANO MARTÍN (coor.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 149-162; P. PÉREZ COSTANTI, ob. cit., pp. 300-301.

49 A.D.S. Fondo Parroquial, Santiago, Santa María Salomé, Libros Sacramentales, 2, f. 180r.

los nueve hijos que tuvieron, varios fallecieron siendo todavía niños y sólo tenemos constancia de que ejerciese el oficio uno de ellos, José de la Iglesia, el cual fue al igual que su padre platero en la catedral de Santiago y llegó a ser uno de los orfebres más destacados en la segunda mitad del XVII.


CUADRO GENEALÓGICO DE JORGE CEDEIRA EL VIEJO
Gabriel Cedeira
Jorge Cedeira I, el viejo
Margarida Lópes
Dte. Cedeira viejo
Felipa Cardosa
Jorge Cedeira III, el mozo
Duarte Cedeira
Enrique López mozo
Bastián Felipe II
Blanca Cardosa
Dr. Bartolomé Cedeira
Isabel Cardosa
Francisca López
Juan López de Rábade
Francisco Pérez
Antonia
Enrique López
Isabel Martínez
Isabel López
Catalina Rodríguez
Luisa López
Jorge López de Lemos
Margarita López
Guiomar Rodríguez
Fca. De Jesús
Mª. Castillo
Jorge Cedeira II
Luisa López
Alonso Fernández
María Fernández
Alonso Fdez . Castroverde
Fernando Colmelo
Luis Cedeira
Violante Núñez
Duarte Cedeira mozo
Luis Cedeira mozo
Isabel López
Antonio Fernández
Sebastián Felipe I

Platería cordobesa en tierras de Molina de Aragón

NATIVIDAD ESTEBAN LÓPEZ
Doctora en Historia del Arte

El objetivo de este trabajo es dar a conocer el resto de las obras realizadas por plateros cordobeses que se conservan en la zona más oriental de la provincia de Guadalajara y cerrar el capítulo que iniciamos hace años[1]. Un total de veinte piezas, distribuidas cronológicamente entre los siglos XVII y XVIII y cuya tipología comprende catorce cálices, tres copones, una custodia, unas vinajeras con salvilla y una salvilla.

La primera es una custodia de tipo sol con marco circular moldurado y cerco de tornapuntas y vegetales rematadas en especies de balaustres terminados en estrella con cristal; en la zona superior central una cruz latina de brazos rectos y crucificado de tres clavos. El astil se inicia con dos cuellos, un cuerpo cilíndrico con costillas y decoración de espejos y ces, otro también cilíndrico en el que se repiten los motivos ornamentales, pero más planos; nudo de jarrón liso; se continúa el astil con dos cuellos, un toro adornado de espejos y ces, arandela volada y cuello de jarrón estilizado. Pie circular de borde vertical, una zona convexa y un toro en el que apoya el astil; las dos zonas convexas con espejos, roleos y ces[2] (lám. 1). Presenta marcas de la ciudad de Córdoba (león/COR), utilizada, según Ortiz Juárez, en el siglo XVII; pensamos

1 N. ESTEBAN LÓPEZ, "Orfebrería en el antiguo arciprestazgo de Checa (siglos XVII y XVIII)". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LXXXII (2000), pp. 191-271. "Orfebrería del siglo XIX en el antiguo arciprestazgo de Checa". *Wad-al-hayara* nº 28 (2001), pp. 167-189. "Platería", en F.J. HEREDIA HEREDIA y J.A. MARCO MARTÍNEZ, *Tortuera una villa, una historia.* Guadalajara, 2004, pp. 204-223. "Obras de Damián de Castro en el Señorio de Molina de Aragón", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 217-224.

2 De algunas obras no especificamos su localización por precaución, ya que se trata de núcleos de población casi deshabitados.

que la de marcador puede corresponder a Pedro Sánchez Luque (o/P/.A..) que en 1613 firma por primera vez como fiel contraste y muere en 1640[3]. La de artífice (MO/LINA, uniendo A y N) puede referirse a dos plateros, Antonio o Diego Molina; según la enciclopedia de la plata, ambos trabajan a principios del siglo XVII[4], sin que podamos precisar a quién corresponde.

El sol no se corresponde con el original, sino que le han añadido los balaustres con estrellas y cristales, lo que distorsiona su estilo. Además debía tener una doble finalidad, como custodia y como cáliz. Nos inclinamos hacia esta posibilidad porque la parte cilíndrica superior del nudo se desmonta, ésta, a su vez, se separa del nudo y muestra una forma semejante a otras conocidas, aunque no cordobesas.

El cáliz de la parroquia de San Martín de Molina de Aragón presenta copa ligeramente acampanada y subcopa con ocho costillas; astil formado por un jarrito y cuello entre molduras muy marcadas. Nudo campaniforme invertido con una arandela muy marcada en la zona superior y moldura en la inferior; se continúa el astil con un cuello y una escocia; gollete cilíndrico entre molduras. Pie circular de borde vertical con una zona convexa y otra plana en la que apoya el gollete. Su tipología, propia de obras de los primeros años del siglo XVII, no se corresponde con las marcas que ofrece, empleadas por el marcador Francisco Sánchez Taramas, tanto la de localidad (león dentro de un escudo) como la de marcador (TARA/MAS); ello nos hace pensar que probablemente se marcó entre 1738 y 1758, periodo de actividad de Taramas[5], para poder comercializarlo fuera de su jurisdicción (lám. 1).

Los cálices realizados por Juan León y Francisco Martínez Valcárcel o Andrés Martínez de Ribera, muestran una tipología diferente. El del primero (JUAn/LEOn) presenta copa y subcopa, alto gollete cilíndrico con molduras y pie de borde vertical, zona convexa y otra plana anillada y rehundida en el centro, características del primer tercio del siglo XVIII; lo que resulta más extraño es el tipo de astil, troncocónico con tres molduras en la parte superior y una en la inferior, muy finas y marcadas, y nudo cilíndrico con marcado baquetón superior, primer ejemplar que conocemos con esta estructura (lám. 1). El segundo (MART.) coincide en todos los elementos, excepto el nudo que comienza a acampanarse pero manteniendo el marcado baquetón, ello nos hace situarlo cronológicamente un poco más tarde, hacia 1740-1750.

Respecto a sus marcas, el primero, junto a la del platero, presenta la de localidad y la de marcador utilizada por Francisco Alonso del Castillo (CAS/ILLO con adornos vegetales), quien ejerció el cargo entre 1715 y 1734[6]. El artífice es el mismo que realiza unos ciriales de San Nicolás de la Villa y un astil de cruz de Nuestra Señora

3 D. ORTIZ JUAREZ, *Punzones de la platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pp. 43-44 y 79.

4 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 268. Al primero lo sitúa a finales del siglo XVI-principios del XVII y al segundo en 1611.

5 F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa.* Córdoba, 2006, pp. 151-152.

6 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit. pp. 95-97.



LÁMINA 1. *ANTONIO o DIEGO MOLINA. Custodia (1613-1640). Parroquia de Santiago Apóstol. Cáliz y patena (principios del siglo XVII). Parroquia de San Martín de Molina de Aragón. JUAN LEÓN. Cáliz y patena (1715-1726). Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.*

de la Asunción de La Rambla[7]. Lo que no podemos precisar es a cuál de los plateros con este nombre corresponde la marca. En la relación de plateros que aparecen en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1752) se registran Juan León Jurado, de cuarenta años, casado, y Juan Félix León Narváez, de cincuenta y tres años, también casado[8]. Las del segundo, tanto la de localidad como la del marcador aparecen muy frustras y borradas, sólo se aprecia la que pensamos corresponde al artífice y que sería la de uno de los plateros que trabajan en el segundo cuarto del siglo XVIII. Se trata de Francisco Martínez Valcárcel o Andrés Martínez Ribera[9]. En ambas piezas coinciden la copa, subcopa, gollete y pie, diferenciándose en el inicio del astil y el nudo. El astil del segundo y nudo del primero recuerdan un cáliz de Santa María de Úbeda, realizado en 1729 por José Jiménez de Illescas[10].

7 Ibídem, p. 119.

8 F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El Colegio-Congregación de Plateros Cordobeses durante la Edad Moderna.* Córdoba, 2001, p. 564.

9 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 120.

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCIA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza.* Jaén, 1979, pp. 62-63, fig. 61.

Los seis cálices siguientes presentan una tipología cuyos rasgos se definen por mostrar una copa acampanada en el borde con moldura central que marca la separación de la subcopa; astil muy alargado y moldurado en la parte superior y nudo campaniforme invertido con gruesa moldura superior, continúa el astil con un pie de jarrón, gollete cilíndrico y pie circular escalonado en tres zonas y otra troncocónica en el centro, donde apoya el gollete. Cinco de ellos fueron realizados por el platero Baltasar Pineda (Balt./Pined.), tres entre los años 1759 y 1767, siendo marcador Bartolomé Gálvez de Aranda (flor de lis/ARANDA) (lám. 2); los dos restantes, uno entre 1758 y 1759, contrastado por Damián de Castro (flor de lis/CASTRO), y otro en 1781, siendo marcador Mateo Martínez Moreno (.1/MARTZ). El sexto fue hecho por Manuel Repiso (M/REPISO) hacia 1780-1783, con el mismo contraste anterior (../MARTZ) y en el que la única diferencia que se observa es el gollete más corto y liso.



LÁMINA 2. *BALTASAR PINEDA. Cáliz (1759-1763). Parroquia de la Purificación de Nuestra Señora. ANTONIO RUIZ el viejo. Cáliz y salvilla (1774). Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.*

La última tipología de cálices estudiados se caracteriza por una copa ligeramente acampanada en el borde y subcopa sobrepuesta; nudo triangular invertido y pie de perfil ondulado y con abundante decoración. El primero fue realizado por Francisco Azcona (ONA) entre 1759 y 1767, contrastado por Bartolomé Gálvez de Aranda. Presenta ornamentación de ces, espejos y rocallas en subcopa y nudo, y en el pie, repite los mismos motivos y símbolos de la Pasión: cruz, lanza e hisopo; clavos y corona de espinas; ánfora; martillo y tenazas. En la parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón (lám. 2) se conserva otro de Antonio Ruiz de León (.A./RVI.), datado en 1774, siendo marcador Juan Luque y Leiva (74/LEIVA). Muestra en la subcopa decoración de cartelas irregulares formadas por rocallas y espejos que alojan símbolos de la Pasión: vergajo y látigo; corona y clavos; y escalera, lanza e hisopo. En el nudo espejos enmarcados por ces y rocallas y entre ellos querubines; y el pie dividido verticalmente en seis espacios sinuosos, iguales tres a tres, en los grandes, entre rocallas, ces y vegetales, león, águila y cordero, y en los pequeños querubines con cartelas de rocalla. El tercero, obra de Manuel Repiso (REPIS/o) de 1781, siendo marcador Mateo Martínez Moreno, tiene subcopa con adornos de rocalla, ces, volutas y vegetales; en el nudo querubines, espejos y vegetales y en el pie repite la misma división del anterior y los motivos ornamentales son querubines, flores, frutos, león sobre espigas, cordero con banderola y pelícano con sus crías.

También en de la parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón hay uno realizado por Manuel Azcona, en 1791, contrastado por el mismo marcador del anterior (MARTIN../91), que sigue el mismo esquema de los anteriores, pero la ornamentación figurada de subcopa y pie se ubica en medallones circulares enmarcados por acanaladuras; los primeros cobijan escalera y caña con esponja, corona de espinas y tres clavos y martillo y tenazas; en los del pie pelícano con sus crías, león y águila. El último de esta tipología, pensamos, es el que figura documentado en las cuentas parroquiales de Prados Redondos, de 1796[11], que presenta marcas de Mateo Martínez Moreno (93/MARTINEZ, uniendo T, I, N y E) y del platero Antonio Rafael Santa Cruz el mozo (.S./CRUZ/flor de lis), activo entre 1772 y 1804[12]; sigue mostrando motivos ornamentales de la Pasión, pero en la subcopa aparecen elementos clasicistas que anuncian el cambio de estilo.

Siguiendo el mismo esquema de las dos últimas tipologías de los cálices, estudiamos tres copones, dos sin ornamentación, uno en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Pobo de Dueñas (lám. 3), realizado por Antonio Ruiz el viejo (.A./RVIZ) en 1781, siendo marcador Mateo Martínez Moreno (81/MARTZ), y otro en la parroquia de San Pedro Apóstol, fechado en 1782, probablemente de Antonio de Santa Cruz Zaldúa, cuya marca, muy frustra, se lee con dificultad. El último es plenamente rococó, realizado por Manuel Repiso (REPIS/o) en 1774,

11 Archivo Diocesano de Sigüenza (A.D.S.). *Libro de fábrica de la Yglesia de Prados Redondos* nº 4, 1754-1820, s.f. “*Iten lo son mil once r[s] que lo importto un caliz de Plata Labrada de Peso con su Patena de treinta onzas y m[a]*”.

12 F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 230-231.

contrastado por Juan Luque y Leiva (lám. 3). La copa y el pie son casi idénticos al conservado en el monasterio de la Encarnación de Córdoba, realizado por el mismo platero en 1777[13].



LÁMINA 3. *ANTONIO RUIZ el viejo. Copón (1781). Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Pobo de Dueñas. MANUEL REPISO. Copón (1774). Parroquia de San Pedro Apóstol. MANUEL AZCONA. Vinajeras con salvilla (1793). Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Prados Redondos.*

13 Ibídem, p. 192.

En la parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón se guarda una salvilla de forma oval y perfil sinuoso adornada con molduras, plato rebajado y liso (lám. 2); fue labrada por Antonio Ruiz el viejo hacia 1774, según nos indica la marca del contraste. La salvilla del juego de vinajeras de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, de Prados Redondos, es prácticamente igual a la anterior, pero está realizada por Manuel Azcona Martínez (AS/CONA) en 1793. Las vinajeras muestran cuerpo periforme y perfil sinuoso, boca circular y tapa igual con orilla plana y pequeña cúpula rematada en A y V dentro de un círculo; pie circular con dos zonas ligeramente cóncavas, la segunda se estrecha al unirse al cuerpo; asa de tornapunta vegetal que se enrosca en la charnela y apoya en la terminación del cuello; pico saliente, sobrepuesto, frente al asa (lám. 3). Pensamos que son las mismas que figuran en las cuentas parroquiales de 1796[14]. La ausencia de ornamentación nos va anunciando ya el nuevo estilo.

Ficha Técnica

1. Custodia. Plata sobredorada y cristales rojos, miel y traslúcidos. Deteriorado estado de conservación, faltan remates del sol. Altura 46,5 cm., diámetro de viril con rayos 24 cm., sin ellos 11,5 cm. y de pie 15,5 cm. En el borde exterior del pie, león sobre COR, muy gastada, MO/LINA, fundiendo las letras A y N y o/P/.A… Burilada en el interior del pie. Parroquia de Santiago Apóstol.

2. **Cáliz y patena**. Plata en su color, patena, interior y borde de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 23 cm., diámetro de copa 9 cm., de pie 16 cm. y patena 14 cm. En la moldura convexa del pie, león rampante dentro de un escudo y TARA/MAS. Parroquia de San Martín de Molina de Aragón.

3. Cáliz y patena. Plata en su color, interior de la copa y anverso de la patena dorada. Buen estado de conservación. Altura 24cm., diámetro de copa 8 cm., de pie 13,6 cm. y patena 12 cm. En el interior del pie, león rampante, JUAn/LEOn y CAS/TILLO con ramas vegetales. Burilada junto a las marcas. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.

4. Cáliz y patena. Plata en su color, interior de la copa y anverso de la patena dorada. Buen estado de conservación. Altura 20,5 cm., diámetro de copa 8 cm., de pie 14,8 cm. y patena 14,8 cm. En la zona plana del pie, dentro de un rectángulo MAR. y en el interior del pie dos muy frustras. Burilada en el interior del pie, opuesta a las marcas. En el reverso de la patena JHS. Parroquia de la Purificación de Nuestra Señora.

14 A.D.S. Libro de fábrica cit., s.f. "*Iten trescientos y Quar*[ta] *r*[s] *que importaron unas vinageras y Platillo de Plata de Peso de veinte y quatro onzas pues aunq*[e]*costo mas havia en cuenta otras viejas de ocho onzas*".

5. Cáliz y patena. Plata en su color, interior de la copa y anverso de la patena dorada. Buen estado de conservación. Altura 22,5 cm., diámetro de copa 8,3 cm., de pie 15 cm. y patena 13 cm. En el interior del pie, león rampante, flor de lis/CASTRO y Baltas/Pined. Burilada junto a las marcas. Parroquia de San Andrés Apostol.

6. Cáliz y patena. Plata en su color e interior de la copa y anverso de la patena dorada. Buen estado de conservación. Altura 22,5 cm., diámetro de copa 8,2 cm., de pie 14,8 cm. y patena 13,2 cm. En el interior del pie, león rampante, Balt../Pine. y flor de lis/ARANDA. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora.

7. Cáliz y patena. Plata en su color e interior de la copa y anverso de la patena dorada. Buen estado de conservación. Altura 28 cm., diámetro de copa 8,7 cm., de pie 15 cm. y ce la patena 14 cm. En el interior del pie, león rampante, flor de lis/ARANDA y ONA. Parroquia de San Bartolomé.

8. Cáliz. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 21,5 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 14,2 cm. En el interior del pie, león rampante, flor de lis/ARANDA y Balt./Pined. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora.

9. Cáliz. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 23,5 cm., diámetro de copa 8,4 cm. y de pie 14 cm. En el interior del pie león rampante, flor de lis/ARANDA Y Baltas/..ned. Burilada en el interior del pie, opuesta a las marcas. Parroquia de San Antonio Abad.

10. Cáliz. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 22 cm., diámetro de copa 7,5 cm. y de pie 13,5 cm. En el interior del pie, león rampante, .1/MARTZ y Baltas/Pined. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.

11. Cáliz. Plata dorada. Buen estado de conservación. Altura 25,5 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 16,2 cm. En el pie, junto a un querubín, león rampante, 74/LEIVA y .A./RVI. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.

12. Salvilla. Plata dorada. Buen estado de conservación. Altura 1,5 cm. y plato 21,3 cm. x 14,3 cm. En la zona cóncava del plato, león rampante, cruz de Malta, ../LEIVA y .A./RVIZ. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.

13. Copón. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 25,5 cm., sin tapa 17 cm., diámetro de copa 12 cm. y de pie 14,5 cm. En el interior del pie, león rampante, 74/LEIVA y REPIS/o. Burilada en el interior del pie y en la charnela de la tapa. Parroquia de San Pedro Apóstol.

14. Copón. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación, aunque falta cruz de remate. Altura 19 cm., sin tapa 16 cm., diámetro de copa 10,5 cm. y de pie 13 cm. En el interior del pie, león rampante. .A./RVIZ y 81/MARTZ. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de El Pobo de Dueñas.

15. Copón. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 16 cm., sin tapa 12 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 10 cm. En el interior del pie, muy frustras, león rampante, ./.V.Z. y 82/MARTINEZ, se repiten en el interior de la tapa. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.

16. Cáliz y patena. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 26,5 cm., diámetro de copa 8 cm., de pie 16,5 cm. y de patena 15 cm. En la zona convexa del pie, junto al relieve del león, REPIS/o, león rampante y 81/.ARTZ. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora.

17. Cáliz y patena. Plata en su color e interior de la copa y anverso de la patena dorada. Buen estado de conservación. Altura 23 cm., diámetro de copa 7,5 cm., de pie 14,1 cm. y patena 14 cm. En el borde exterior del pie, león rampante, M/REPISO y ../MARTNZ. Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora.

18. Cáliz. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 27,5 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 17,2 cm. en el interior del pie, león rampante, AS/CONA y MARTIN./91. Parroquia de Santa María la Mayor de San Gil de Molina de Aragón.

19. Cáliz. Plata en su color e interior de la copa dorada. Buen estado de conservación. Altura 25,3 cm., diámetro de copa 8 cm. y de pie 15,8 cm. En la zona convexa del pie, león rampante, .S./CRUZ/+ o flor de lis y 93/MARTINEZ, uniendo I, N y E. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Prados Redondos.

20. Vinajeras con salvilla. Plata en su color. Buen estado de conservación, aunque están golpeadas. Vinajeras: altura 14 cm., sin tapa 10 cm., diámetro de boca 4,8 cm. y de pie 4,3 cm. Salvilla: altura 1,5 cm. y plato 22,5 cm. x 14,5 cm. En el cuello de las vinajeras y en el anverso de la salvilla, león rampante, AS/CONA y 93/MARTINEZ, en parte frustras. Burilada en el cuerpo de las vinajeras y en el borde del reverso de la salvilla. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Prados Redondos.

Nuestro trabajo pensamos que ha cumplido su objetivo, puesto que hemos aumentado la nómina de obras de plateros, hasta ahora desconocidas y que reafirman la importancia que las ferias y corredores de comercio tuvieron en el siglo XVIII en la platería cordobesa.

De Toledo y Sevilla: plata de mesa y aparador

CRISTINA ESTERAS MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

No es fácil encontrar piezas de plata españolas que sean inéditas y menos aún si éstas pertenecen al mundo profano y además fechan en los siglos XVI y XVII, pues los diversos avatares por los que la sociedad transcurre a lo largo de los años ha llevado a que sean obras muy vulnerables y en consecuencia su desaparición también muy frecuente. Por eso, al descubrir tres nuevos ejemplares de Toledo y Sevilla hemos sentido la necesidad de darlas a conocer y así aportar nuevos datos que permitan ahondar en estos dos importantes centros artísticos. La novedad no va a estar en los prototipos, pues saleros y fuentes son habituales en los repertorios hispánicos, sino en el hallazgo de un tipo de ejemplares que antes eran conocidos solo por referencias documentales dentro de estos talleres de platería y no por haberse conservado (caso de los saleros), y también por la aportación de algunas marcas nuevas. Además es la parcela menos conocida y de más difícil localización.

De Toledo proviene un salero perteneciente a la Colección Várez Fisa[1] de los denominados de "torrecilla" (ó también "seguido") al estar compuesto estructuralmente por un bloque de tres recipientes que se superponen, destinados en esta ocasión los dos inferiores para la alojar la sal mientras que el vaso tercero y último servía como pimentero. Es de plata dorada, mide 18 cm de altura por 7,9 cm de diámetro de la base, es cilíndrico y de asiento (sin ningún tipo de pie) y presenta

1 Fue adquirido con posterioridad al año 2000 en que se editó el libro de C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*. Madrid. Lo hemos citado en dos ocasiones anteriores, pero sin comentar sus características, marcaje y reproducirlo fotográficamente (ver C. ESTERAS MARTÍN, *La Colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas)*. Barcelona-London, 2005, p. 158 y "Salero", en *EL Fulgor de la Plata*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Córdoba, 2007, p. 220).

En el borde vertical del asiento del cuerpo inferior lleva grabada la inscripción ROADE (con la DE fundidas) indicativa de su origen-propiedad anterior. Con este nombre existe un pueblo del distrito de South Northamptonshire, en el condado de Northamptonshire (Inglaterra).

molduras paralelas a la base disimulando la compartimentación de los tres cuerpos[2] (lám. 1). El modo en que se servían los comensales la sal era utilizando, generalmente, con una pequeña paleta, mientras que la pimienta se vertía al espolvorearla a través del tamiz abierto del tapador.

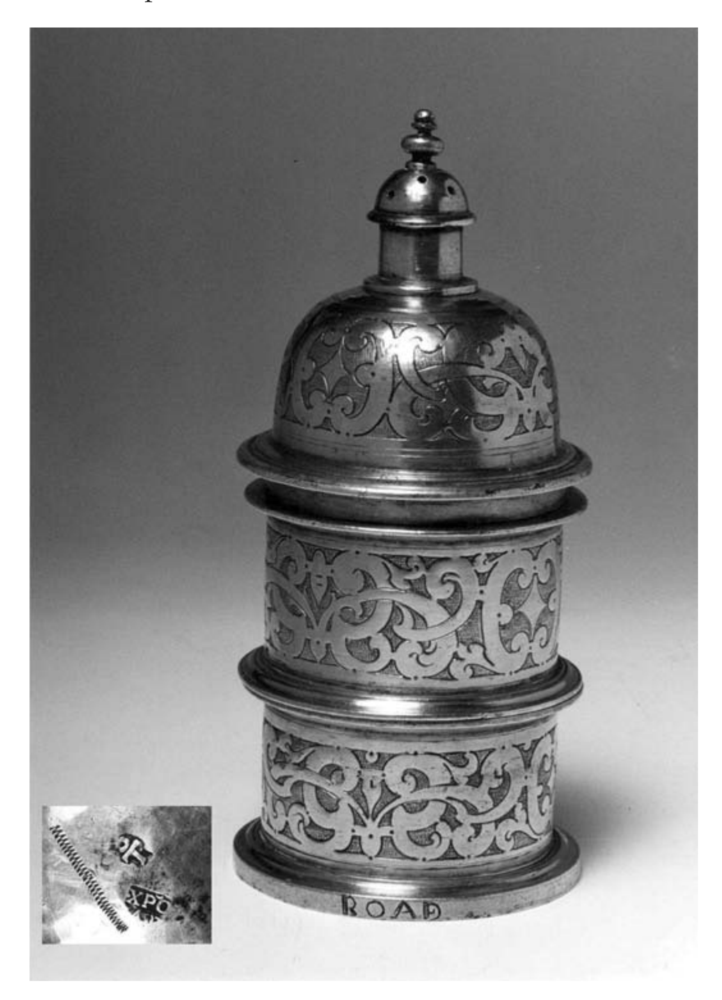


LÁMINA. 1. *Salero toledano con marca de Cristóbal ¿Navarro?. Colección Várez Fisa, Madrid.*

---

2 A veces también se ha denominado a este tipo de saleros "verdugado" o "averdugado", término que viene del nombre de la vestimenta que en el siglo XVII usaban las mujeres debajo de las basquiñas para ahuecarlas. Sin embargo, por las descripciones documentales madrileñas parece que este tipo era diferente al nuestro, pues se le menciona como "ancho, con borjes y de forma cuadrada" (en M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, p. 133) mientras que de las declaraciones toledanas se desprende que podría tener "forma troncocónica" (M. PÉREZ GRANDE, *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo, 2002, p. 165).

Un salero, además de su función específica, tenía el valor de poner un toque de distinción en la mesa, así que el adorno era parte indispensable en ellos, variando el repertorio según las épocas y los estilos, como también cambian la forma de ejecutarlos.

En esta ocasión la decoración es geométrica y los motivos, labrados en plano, desarrollan una cenefa continuada en la que destacan parejas de tornapuntas afrontadas en ce y en ge, buscándose el efecto de contraste de estos elementos sobre un fondo matizado con un "picado de lustre". Estas labores son prácticamente abstractas, aunque presentan ligeros brotes de vegetalización.

Sobre la base de los dos cuencos destinados a la sal presenta la estampación de dos marcas junto a la burilada. La señal correspondiente al punzón de localidad toledana recoge una T mayúscula surmontada por una o de abreviatura, encerrada en un contorno que sigue los perfiles del motivo; próxima a ella se imprime de forma incompleta una nominal distribuida en dos líneas en la que se puede leer con claridad .XPO (con tilde entre la PO) y debajo AR. Es una lástima que la leyenda de esta segunda línea aparezca incompleta, pues nos habría permitido interpretar correctamente el nombre del platero al que pertenecía el punzón. No obstante, de la primera línea XPO (abreviatura del nombre latino Christophorus) se desprende que el nombre de pila es **Cristóbal** y entre los plateros toledanos así nominados en la época encontramos tres a los que puede pertenecer el salero: *Cristóbal Rodríguez* (1599) *Cristóbal de Pancorbo* (1605-1606) y *Cristóbal Navarro* (1605-1638)[3]. De ellos, el último es el que pensamos puede ser, con reservas, el candidato ya que las letras AR del segundo renglón aludirían al apellido **Navarro**.

Del platero *Cristóbal Navarro* se sabe que ingresó en la Cofradía el 25 de octubre de 1605 y fue elegido Mayordomo el 23 de julio de 1638 y según el Conde de la Viñaza es autor de grandes relicarios y aguamaniles[4]. Además, se conocen otras noticias relacionadas con su profesión y vida privada en 1611, en 1617 y en 1626[5]. Sin embargo, su marca personal nunca se ha identificado, como tampoco la que ostenta nuestro salero[6], de modo que si estamos en lo cierto esta sería la primera vez en qué se le asigna y la primera vez en qué se da a conocer.

El siguiente reto es el de decidir si esta señal corresponde a su marca personal usada en calidad de artífice o de marcador. En general, cuando un punzón nominal se presenta en solitario y próximo al de localidad, como ocurre en esta oportunidad, suele atribuirse al marcador, sobre todo cuando se sabe que el platero ha ejercido dicho cargo en alguna ocasión. Pero no parece que sea éste nuestro caso, pues qué se sepa nunca tuvo esa responsabilidad y además existen varios ejemplos contemporáneos (de fines del siglo XVI y comienzos del XVII) en los que la nominal acompañada

3 Todos son publicados por R. RAMÍMREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la Historia de la Orfebrería Toledana*. Toledo, 1915, pp. 344, 326 y 319.

4 Ibídem, p. 319. Además, lo incluye en su nómina de plateros entre 1613 y 1623 J.F. RIAÑO, *The industrial arts in Spain.* Londres, 1950, p. 51.

5 Aportadas por M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 65.

6 Consultamos con Margarita Pérez Grande, experta en la platería toledana, por si a nosotros se nos había pasado su localización y nos comunicó que desconocía esta marca. Desde estas líneas nuestro agradecimiento por su siempre generosa ayuda.

sólo por la de Toledo se atribuye con toda firmeza al artífice de la obra[7]. Así pues, estimamos que la señal impresa en el salero pertenece a su artífice.

Otro reto es el de acotar al máximo posible la cronología de la obra y esto puede hacerse únicamente, al carecer de documentación, atendiendo a su tipología y estilo, pero sobre todo analizando la morfología de la marca de localidad.

Los saleros de tipo "torrecilla" de cuerpo cilíndrico con pimentero cupulado con tamiz en el remate y molduras paralelas a la base se dieron desde finales del siglo XVI y en buena parte del siglo XVII. Sobre los más antiguos se aplicó en plano un adorno abstracto muy similar al de nuestra pieza y ejemplares con los que avalar esta correspondencia podemos citar el dibujo de examen de *Francsh Vidal* realizado en 1595 como prueba de su pasantía en Barcelona[8], el que se conserva en la Hispanic Society of America, de Nueva York, marcado en la ciudad de Barcelona[9], ó el labrado por *José de Madrid* en Valladolid hacia 1590, que se conserva entre los fondos del Victoria and Albert Museum, de Londres[10]. La diferencia estriba en que estos saleros llevan patitas de asiento en sus tres cuerpos, mientras que el nuestro carece de ellas, siendo aquélla una fórmula que a veces se dio en el siglo siguiente. Vista la cronología de estos ejemplos (entre otros) que sitúan los saleros en el XVI, podría llevarnos a pensar que el nuestro pudo también trabajarse a fines de esta centuria y no sería, como veremos más adelante, algo a descartar.

Pero combinemos lo que nos proporciona tipo y ornato de la obra con la marca de Toledo, pues la variante puede decidir el arco cronológico en el que el platero pudo ejecutar la pieza. Convencidos de que la señal nominativa pertenece al artífice y que las noticias que tenemos suyas le sitúan entre 1605-1638 (aunque pudo extenderse en el tiempo su actividad inicial y última), la obra quedaría prefijada, aproximadamente, en este período, aunque la modalidad del punzón toledano nos llevaría a orientar la datación hacía los años finales del XVI o principios del XVII, pues como seguidamente veremos esta variante se caracteriza por llevar la o de abreviatura separada del travesaño horizontal de la T dejando caer hacia abajo sus puntas (el marco exterior que sigue la siluetea de los motivos curvándose levemente la parte superior). Estos detalles facilitan distinguirla y separarla de aquéllas otras con las que no coincide y que al estar reproducidas fotográficamente no ofrecen duda alguna sobre su diferencia.

Veamos, pues, cuál es el estado de la cuestión de la marca de Toledo en el diecisiete, hasta donde nos lo permitan los datos conocidos acerca del uso y la evolución del punzón que, como es sabido, estaba ligado al del marcador ya que a éste le competía estampar ambos en las piezas labradas. Se sabe que entre 1603 y 1621 fue marcador

7 Así lo hace J.M. CRUZ VALDOVINOS al catalogar un bernegal (ca. 1640-1665) del Museo Lázaro Galdiano con marca de Simón Bilvestre (*Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2002, nº 73, pp. 180-181) ó un cáliz de la colección Hernández-Mora Zapata (ca. 1575) con punzón de *Alonso de Ávila* (en *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, nº 6, p. 34).

8 *Llibres de Passantíes*, vol. II, f. 321 (Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona).

9 En A. MARSSHALL JOHNSON, *Hispanic Silverwork*. New York, 1944, fig. 166, pp. 198-199. Se dató en la segunda mitad del siglo XVI.

10 Véase C. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*. London, 1968, fig. 191, cat. nº 100.

el platero *Sebastián de Calderón*[11], ejerciendo después en el cargo *Diego Calderón* (entre 1622 y 1625)[12], *Alonso García* (entre el 1628 y 1641) y *Miguel Sánchez* (entre 1644 y 1654) de los que se sabe utilizaron como marca de Toledo una corona sobre o/T, con grafía y perfiles varios, señal que no coincide con nuestra variante, como tampoco lo será con la utilizada por los marcadores que les suceden: *Antonio Pérez de Montalto* (entre 1654-1685)[13] y *Juan de Cabanillas* (en 1688)[14]. Es evidente, pues, que en el espacio temporal de entre 1603 y 1688 no debió marcase el salero, como tampoco con posterioridad. En consecuencia, debemos llevarlo con anterioridad a 1603, a menos que *Salvador de Calderón* utilizara por este año o alguno de los siguientes otra marca de localidad diferente a la registrada en 1613 en la custodia de Ciempozuelos (Madrid)[15].

Así las cosas ¿en qué fecha podemos situarlo? Para la propuesta debemos retroceder hasta los años finales del siglo XVI en que se han datado varias piezas en atención a su tipología y que curiosamente ostentan una variante de la marca toledana coincidente con la de nuestro salero. Nos referimos a un jarro del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, que ha sido fechado hacia 1585-1595[16] y a un bernegal de "bocados" de la misma institución, cuya marca de localidad, aunque con impresión frustra, puede identificarse con esta variante y la nuestra[17]. Por lo tanto,

---

11 Su marca personal es un caldero (en M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 96).

12 Ibídem, p. 121. Tiene como marca Dº I (caldero). Con toda seguridad usó ese punzón de Toledo en 1613 en la custodia de la parroquia de Ciempozuelos (Madrid), labrada por *Juan de San Martín* y en otras piezas de este artífice como la custodia del Monasterio del Parral (Segovia) (en M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., pp. 113 y 116).

13 Elimina de su punzón la corona y lo inscribe en un marco rectangular ligeramente redondeado en la parte superior, y la o está unida a la T. Puede verse dibujado en el libro de C. OMAN (ob. cit., p. 55) y reproducido fotográficamente por M. PÉREZ GRANDE (ob. cit., fig. 25.1, p. 151 y "Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo". *Archivo Secreto, Revista Cultural de Toledo* nº 2 (2004), p. 129). Por nuestra parte reflexionamos sobre estos marcajes y alguna de las obras que los ostentan en *La Colección Alorda-Derksen…* ob. cit., p. 158.

14 Dentro de un contorno oval aloja o/T/88, fijando así con la cronológica el año de 1688 (en A. ARANDA HUETE, "La plata litúrgica en la iglesia de la Asunción La Guardia, Toledo", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, p. 96).

15 Labrada por *Juan de San Martín*. También la encontramos en otra custodia de este mismo artífice, la que hace para el Monasterio del Parral (Segovia) (en M. PÉREZ GRANDE, *Los plateros…* ob. cit., pp. 113 y 116).

16 Por F.J. MONTALVO MARTÍN, "Los jarros de pico en el Instituto Valencia de Don Juan". *Goya* nº 276 (2000), p. 171, con foto de la pieza y marca (ésta, apenas visible). Nosotros analizamos la pieza y sus marcas en 2004 y no nos cabe duda de que ambas marcas toledanas corresponden a un mismo punzón.

17 Nº de inventario: 3312. Lo estudiamos personalmente en 2004 y se acompaña además con la marca de un platero llamado Martínez (–ARTNZ ; la AR soldadas y sobre la T un punto que corresponde a la I fundida con ésta) y lo citamos extensamente en nuestro trabajo "Sobre bernegales mexicanos del siglo XVII", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 149.

Debe referirse a este bernegal J.M. CRUZ VALDOVINOS, aunque sin mencionar datos de su marcaje y datación ("Platería", en *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XLV, Artes Decorativas II. Madrid, 1999, p. 594).

Además, llevaba esta misma variante de Toledo una cruz procesional que, procedente de Yuncler (Toledo), fue exhibida para su recuperación en la *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto* (Madrid, 1941, Sala IV, nº 25). Fue datada hacia 1600 y además de la marca de localidad presentaba el punzón

la cronología del salero podría muy bien quedar delimitada, por marcaje, entre la última década del dieciséis y principios del diecisiete, aunque en atención a los años que nos proporciona la actividad del que puede ser su artífice, *Cristóbal Navarro*, nos inclinamos a llevarla ya dentro de los inicios del siglo XVII. Asimismo, el vocabulario ornamental elegido es el característico del reinado de Felipe III, aunque es verdad que, por los ejemplos anteriormente aportados, ya estaba en uso, con toda seguridad, en 1595 (al menos en Barcelona[18]) y también por esta época en el mismo Toledo de donde procede el magnífico jarro de pico de la colección Alorda-Derksen[19], decorado con unas labores exquisitas que le acercan al artífice del salero.

El salero es obra elegante por su finura en la traza de los dibujos geométricos y por la hábil manera de ejecutarlos, pues aun cuando los motivos tienen un tratamiento completamente plano se ha sabido darles el oportuno contraste en que los adornos, de superficie lisa y brillante, toman fuerza y destacan gracias al matizado compacto dispuesto como fondo. Además de esta cualidad hay que sumarle la novedad de su marcaje, el que está dorado al fuego y tiene un peso generoso (613 gr.) por lo que, en suma, resulta ser un ejemplar muy notable con el que se puede reivindicar para Toledo una estupenda posición dentro de la platería española en el tránsito del siglo XVI al XVII.

También al servicio de mesa corresponde otro salero, pero esta vez su origen está en la ciudad de Sevilla (lám. 2). Es de propiedad privada y sigue igualmente la estructura del anterior ejemplar estudiado: de cuerpo cilíndrico forma una "torrecilla" cuando los tres vasos que lo integran se apilan encajando unos sobre otros. También mantiene otras afinidades, desde que se labró en plata dorada al fuego a que mantiene la fórmula de asentar los cuerpos directamente sobre sus respectivas bases y colocar molduras paralelas al asiento de cada pieza[20]. Las novedades aparecen en la aplicación de costillas fundidas que fragmentarán la superficie de los cuerpos y acentuaran su verticalidad, y en el tratamiento y selección de los motivos ornamentales. El adorno se basa en un óvalo vertical esmaltado que se hace rodear por una composición de tornapuntas vegetalizadas trabajadas mediante un fino punteado. Los cabujones se esmaltaron a reserva (*champlevé*) combinando tres colores: azul oscuro, amarillo y ocre y trazando con los tabiques (ó celdillas) en plata un dibujo de abstracción geométrica.

---

de Bernardino de Yepes (bE/YEPES, aunque mal interpretado en la edición del cataloguito como DE YEPES). Conocimos esta pieza y el dibujo de sus marcas en la ficha que, junto al resto de piezas recuperadas tras la guerra civil de 1939, se guardaba en el archivo del Instituto "Diego Velásquez" del CSIC. Esta es la cruz que describe R. RAMIREZ DE ARELLANO como obra de Yepes sin mencionar sus marcas, datándola en el primer tercio del siglo XVI (ob. cit., p. 395), cuando Yepes es conocido entre 1581 y 1602.

18 La influencia debió llegarle desde Castilla, pues por ejemplo, consta un salero marcado en Valladolid por *Lázaro de Encalada* (marcador de Corte en 1611) que perteneció a la colección de Peter Gwynny en su casa de Dame Annis Barn, en Epson, Ingaterra, y después fue subastado en Sotheby's Londres el 27 de noviembre de 2001, lote nº 38. Este salero, al igual que los catalanes, lleva patitas en sus cuerpos.

19 C. ESTERAS MARTÍN, *La Colección Alorda-Derksen…* ob. cit., nº 26, pp. 156-161.

20 Mide 21x8 cm, así que es ligeramente más alto, aunque igual de ancho.



LÁMINA 2. *Salero sevillano con marca de Hernando Ballesteros ¿el Mozo?. Colección particular.*

Por su aspecto nada nos habría llevado a situarlo en las platerías andaluzas de no haber sido porque está marcado con la inconfundible señal de la Giralda, símbolo de la ciudad de Sevilla. Además de ésta, se acompaña de otra marca abreviada nominal y ambas (impresas en la base de los dos cuencos inferiores) nos van a permitir ahondar en el marcaje de estas platerías. Veamos, pues, cuales son las variantes, qué interrogantes nos plantean y a qué resultados nos conducen tras su identificación.

La marca de localidad consiste en reproducir la Giralda como una torre alargada, de tres cuerpos, con una puerta completamente abierta y flanqueada por dos ventanas perforadas, las que se repiten en los dos cuerpos siguientes, aunque en el último son rectangulares, y remata en una cubierta triangular con bolas, pero no sobresalen en los lados. Esta variante se asemeja a la que se ha venido detectando en piezas que fechan aproximadamente entre 1575 y 1595[21], pero no es exactamente igual, como tampoco coincide con las hasta ahora recogidas por distintos investigadores en publicaciones anteriores[22], lo que nos lleva a pensar que se trata de otro punzón diferente (e inédito).

En cuanto a la marca nominal nos encontramos que dentro de un recuadro apaisado se recogen en una sola línea las letras AH (en mayúsculas) unidas por una ballesta que formando parte del travesaño de la H se adapta a la curvatura inferior de la B por donde asoma la punta. Y esta señal ¿a qué interpretación nos lleva? Sin duda alguna hasta las iniciales del nombre y apellido de un **H**ernando de **B**allesteros, ya que la presencia de una ballesta confirma la clara alusión al apellido, tal y como lo hicieron otros plateros homónimos. Pero ¿a cuál de ellos corresponde? Dilucidar sobre esta interrogante es la tarea que a continuación abordaremos.

En la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI se conoce a *Hernando de Ballesteros "el Viejo"* (h. 1510-1579) y a *Hernando de Ballesteros "el Mozo"* (h. 1540-1610?), padre e hijo homónimos y dedicados a la misma profesión: la de platero, lo que trae confusiones serias y todavía no suficientemente despejadas a la hora de adjudicar a uno u otro la autoría de piezas, como tampoco la asignación de sus marcas personales[23]. En el último trabajo dedicado a la familia de los Ballesteros se ratifica la atribución a *Hernando de Ballesteros el Viejo* del punzón DO/FER con una ballesta oblicua a la derecha (usado en Sevilla aproximadamente hasta el decenio de 1570) y aceptando que dicho punzón le sirvió como marca personal y de contraste[24]. A su hijo, *Hernando de Ballesteros el Mozo*, ahora, se le asigna como marca de autoría la leyenda FERN/NANDO con dos ballestas entrecruzadas en su base, en la creencia de que la usó en los comienzos de su actividad profesional. Pero existen otras dos marcas que complican actualmente las atribuciones: una, consiste en una Hº sobre una ballesta, colocada horizontalmente en la parte inferior (podría corresponder tanto al viejo como al mozo pues se ubica en ejemplares datables en 1570-1580), y una segunda, con una H y una pequeña ballesta a la derecha en posición

21 Fue señalada como la séptima variante por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. LXXI.

22 Son bastantes los autores que se han venido preocupando del marcaje sevillano, aunque destacan M.J. SANZ SERRANO, "Punzones de la ciudad de Sevilla hasta fines del siglo XVI". *Arte Sevillano* nº 2 (1982) y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit.

23 En el minucioso y serio estudio que recientemente se ha hecho sobre los Ballesteros, queda todavía pendiente de que se confirme documentalmente la identificación explícita del marcaje de uno y otro (A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla, 2007). En este libro se recoge la abundante bibliografía que sobre estos plateros se ha escrito y a ella remitimos al lector interesado.

24 Aparece impreso en obras documentadas de la catedral de Sevilla: los portapaces de la Asunción y la Ascensión, además de en otras piezas, como el hostiario de la iglesia de Santa Catalina, de Jerez de los Caballeros (Ibídem, p. 53).

oblicua, detectada en piezas más tardías por lo que se piensa que pertenezca al hijo[25]. Ahora, además de la duda en poder establecer con toda garantía la pertenencia de cada una de estas marcas al padre y al hijo, se añade la inseguridad de conocer sí éstas dos últimas obedecen a los punzones de autoría o, por el contrario, son alusivos al marcador, aunque es posible que el último (Hº con ballesta en oblicuo a la derecha) sea el de *Hernando de Ballesteros el Mozo*, pues en 1591 fue nombrado ensayador de la Casa de la Moneda y de "quien se sabe actuó de marcador en 1593 al menos"[26]. Pero en verdad, todo son atribuciones basadas, eso sí, en hipótesis razonadas y justificadas atendiendo a las fechas a las que, por estilo, responden las piezas que llevan estampadas las marcas.

Visto todo el marcaje hasta ahora conocido con sus problemas de atribución, continuaremos añadiendo dificultades ante la novedad del marcaje de nuestro salero, donde lleva no solo una marca nueva (inédita) -que se debe consignar a *un Hernando de Ballesteros*-, sino que implica tener que despejar si dicha señal es la que certifica la autoría de la obra o bien es la impresa como marcador. Y como hicieron los investigadores que nos precedieron, debemos basarnos en la estilística de la pieza para fijar una aproximada datación que nos pueda llevar a decantarnos por uno u otro de los Ballesteros, padre e hijo, pues qué se sepa esta saga de plateros parece terminar con *Ballesteros el Mozo.* Así pues, el salero puede datarse hacia la última década del siglo XVI o primera del XVII y en estos años el que estaba vivo era, justamente, el hijo, así que con casi total seguridad la marca le corresponde a él, pues su padre estaba muerto desde 1578. Ahora bien ¿por qué utilizó un punzón distinto al señalado como su posible marca personal de autoría (FER/NANDO con dos ballestas cruzadas en la parte inferior) y al que se considera también con dudas cómo de marcador (H con ballesta oblicua a la derecha)? ¿Es que tuvo distintos juegos de punzones para una u otra actividad? Ésta es, sin duda, una posibilidad muy factible, pero sigue siendo una incógnita determinar si en el salero imprime la marca en calidad de artífice o de marcador. Quizás, reconstruyendo los últimos años de *Hernando de Ballesteros el Mozo* nos podamos acercar al tiempo en que se labró el salero y especular así sobre su actuación con el marcaje. A partir de diciembre de 1593, en que deja su cargo como platero de la catedral hispalense sus noticias sevillanas son muy escasas, pasando a saberse de él en 1596 cuando, instalado en la ciudad de Potosí, sustituyó a su hermano *Juan de Ballesteros Narváez* (en Indias desde 1564) como ensayador de la Casa de la Moneda[27]. Se especula con que la noticia encontrada de nuevo en Sevilla en 1610 (el 26 de noviembre) referente al sepelio de un Hernando de Ballesteros[28], pudiera referirse a *Ballesteros el Mozo* ya

25 Ibídem, p. 54.

26 Así lo afirma J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., p. 220. Esta marca aparece estampada en un jarro de la parroquia de San Juan Bautista, de Azpeitia (Guipúzcoa). Dan a conocer la marca y la pieza A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, nº 1.233, pp. 217 y 408 con foto.

27 En E. DARGENTE, *Las Casas de la Moneda Españolas en América del Sur*. Lima-Madrid, 2005 (www.tesorillo.com) y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 138-139.

28 En M.J. SANZ SERRANO: "Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros sevillanos.

regresado de América (¿?), aunque también corresponder a su hijo y homónimo *Hernando de Ballesteros Illescas*. Éste, nacido en 1569[29] era su primogénito, de modo que para 1610 contaría con 41 años de edad. Entonces, ¿éste fue el fallecido o quién murió fue el padre? Dudas, muchas dudas respecto a ellos en esa etapa que va desde, aproximadamente, 1596 hasta el año de 1610, para añadir que de *Ballesteros Illescas* se desconoce cualquier otro dato al de su bautismo, inclusive si fue o no platero.

Pero volvamos al salero y a tratar de descifrar lo que hay detrás de él con toda la carga de interrogantes y dudas. Decíamos líneas más arriba que, por estilo, su datación podría quedar enmarcada en el arco cronológico que va de los años finales del XVI a los primeros del XVII. Si pensamos que *Ballesteros Narváez* (el Mozo) pudo ser el marcador, tuvo que serlo, a nuestro juicio, antes de su marcha a Indias (antes de 1596), y pensar que lo pudo labrar a su vuelta, sin saber en qué momento regresó y con mucha edad parece poco probable[30]. De haber sabido que su hijo *Ballesteros Illescas* tuvo de profesión la platería habría podido ser el candidato para su autoría, pudiendo explicar así que con la marca HB unida por una ballesta seguía la tradición de usar el símbolo familiar como referente de identificación, pero, eso sí, indicando con el cambio que este punzón pertenecía a otro miembro distinto, uno nuevo y por tanto con derecho a un marcaje personal diferente al de sus predecesores. Sin embargo, tal hipótesis, debe esperar en tanto no se conozca que realmente fue platero, marcador (si es que se acepta que dicha marca no es de artífice) y trabajó en Sevilla ¡demasiadas cosas!.

Dado el estado de la cuestión dejamos entre interrogantes la consignación de esta nueva marca a *Hernando de Ballesteros el Mozo*, con el deseo de que se pueda despejar en el futuro si esta conjetura es acertada o por el contrario es errónea. En general, se acepta que cuando una marca nominal va en solitario e impresa cerca de la de localidad responde a la señal del marcador, aunque no siempre hay consenso, pues hay quienes a veces piensan que puede ser la de artífice[31]. Existe un detalle que nos puede orientar a decantarnos porque sea una variante personal de *Ballesteros el Mozo* usada como señal de autoría y es que si nos fijamos en el marcaje sevillano hasta ahora conocido la impresión de la supuesta marca de un marcador aparece impresa justo debajo y muy próxima a la Giralda (casi integrada en ésta), y en el salero, aunque está cercana, no se dispone bajo la torre, sino a la izquierda y de

Los Ballesteros". *Laboratorio de Arte* nº 1 (1988), p. 99.

29 Ibídem, p. 99, dice 1571, pero en la trascripción de la partida de bautismo (doc. nº 1, p. 106) anota la fecha de 1569. Después, en el doc. nº 2 publica la partida de defunción de Hernando de Ballesteros, sin especificar a cuál de ellos se refiere, aunque se da por sentado que se alude "al Mozo" (quizás, porque se menciona que vivía en las Gradas y ese era su domicilio).

30 Si la fecha de su nacimiento se sitúa hacia 1540, contaría al regreso con unos 70 años.

31 Por ejemplo, J.M. CRUZ VALDOVINOS en la primera clasificación que hizo de un jarro de colección particular barcelonesa escribe que la única marca nominativa (VAV/TISTA) que aparece con la Giralda "es obra del platero Juan Bautista" (en "El platero Juan Bautista con algunas observaciones sobre marcas y jarros sevillanos del siglo XVI". *Atrio* nº 3 (1991), p. 27) y en el jarro de Azpeitia deja entre dudas que sea el artífice (*Cinco siglos…* ob. cit., p. 220).

manera oblicua, como si ambas señales hubieran sido estampadas en dos momentos diferentes y por distintas manos, una la del artífice y otra la del marcador. Frente a esta hipótesis está el supuesto de que, a partir de la década de 1580, cae en desuso el punzón de autoría, lo que haría inviable atribuirle dicha marca en calidad de artífice y sí de marcador. Lo que parece acertado es que pronto se "provocará la ausencia del propio sello del marcador, desaparecido por completo a partir de principios del siglo XVII"[32], lo que nos lleva a determinar que el salero tuvo que ser hecho y marcado en la última década del XVI.

Sin duda, la pieza tiene categoría artística y opulencia, basada ésta en la aplicación de los cabujones de esmalte cuyas celdillas en plata entran en competencia cromática con las superficies doradas del metal. Una obra de enorme interés por todas las novedades e incógnitas que ofrece y sobre todo, más allá de su marcaje, por ser el único salero andaluz que se conoce, al menos publicado. De haber salido a la luz con anterioridad no habría sido necesario haber incluido en la exposición "El Fulgor de la plata" otro salero de taller desconocido por no disponer de un ejemplar andaluz[33]. Lo realmente curioso es que el expuesto, perteneciente a la Colección Alorda-Derksen, siendo de origen anónimo, guarda con el nuestro estrechas coincidencias en lo decorativo y en lo formal[34]. Muy importante es, asimismo, que estemos ante una obra de tipo profano, pues lo conocido y atribuido de *Ballesteros el Mozo* como artífice y como marcador es, hasta fecha, platería religiosa. Resumiendo, un verdadero hallazgo para el catálogo de obras sevillanas.

Y añadimos para el estudio otra pieza más, una fuente inédita de la Colección Várez Fisa, cuyo marcaje sevillano no solo le va a proporcionar un origen, sino que muestra de nuevo las dificultades, todavía hoy existentes, para la correcta interpretación de una de sus marcas -la nominativa-, poniendo de relieve que aún falta mucho por hacer en este campo y concretamente en el período del último cuarto del siglo XVI.

La fuente es circular[35] y está dotada de un alero plano con borde moldurado y se decora con un cartucho de tornapuntas y cintas incisas sobre fondo picado de lustre. El campo se deja liso y el asiento se eleva con moldura convexa, adornada también con motivos grabados de tipo geométrico (en concordancia con los de la orilla); y en el centro una medalla con la representación de un busto femenino (lám. 3).

Por el reverso, justo en la zona del asiento, deja ver dos marcas de impresión defectuosa, pero de lectura todavía posible, junto con la señal de la burilada avalando

32 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 54.

33 Fue deseo del comisario de la exhibición, el profesor R. SANCHEZ LAFUENTE, el incluirlo como ejemplo de lo que podría haber sido un salero andaluz. La ficha la redactó C. ESTERAS MARTÍN, pp. 220-221.

34 C. ESTERAS MARTÍN, *La Colección Alorda-Derksen…* ob. cit., nº 24, pp. 146-151. Además de con este ejemplar, guarda gran similitud con otro, también sin marcar, conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres, que fue datado en los inicios del XVII (C. OMAN, ob. cit., nº cat. 147, fig. 245). Estos dos, a diferencia del nuestro, llevan en sus tres cuerpos patitas.

35 Es de plata, parcialmente dorada. Mide 40,5 cm de diámetro y pesa 1.489 gr. Por el reverso lleva grabadas dos iniciales de propiedad: D.D.

que pasó por la prueba de ensaye. Ambas marcas presentan una estampación contigua, apareciendo la Giralda sobre la nominal, en una disposición que fue habitual en el marcaje sevillano al menos con *Diego de la Becerra* (1557-1559), *Hernando de Ballesteros el Viejo* y *el Mozo*, *Bautista*, *Pedro de Zubieta* ó *Juan de Ortega*.



LÁMINA 3. *Fuente sevillana con marca de Bautista. Colección Várez Fisa, Madrid.*

La marca de localidad, aunque bastante frustra, permite distinguir parte de la torre en una variante en la que la Giralda se muestra semejante a la figura que ostenta la marca del cáliz del Hospital de la Caridad de Sevilla[36], que se ha venido datando hacia 1570-1575[37]. Además, no sólo coincide con esta variante, sino que la marca personal de la fuente responde al mismo platero que marca el cáliz, aunque en la nuestra deja ver tan solo parte de la leyenda: -AV/--STA (por **V**AV/**TI**STA), con la particularidad de que en ambos casos se imprime de manera oblicua a la base de la Giralda (no en paralelo, como aparecerá en otras ocasiones). Esta doble coincidencia en la que las variantes de localidad y nominal repiten el sistema de las

36 Lo dio a conocer (versión facsimilar) M.J. SANZ SERRANO, "Punzones…" ob. cit., p. 7, fig. 18. Se trata de la variante nº 5 según la clasificación establecida por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., p. LXX y que se vendría utilizando desde 1568 y hasta 1575 como mínimo.

37 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos…* ob. cit., nº 27, pp. 45-46.

halladas en la pieza del Hospital de la Caridad, nos permite situar a la fuente en una datación próxima, en los inicios del último cuarto del siglo XVI.

Pero esta marca nominal en la que, sin duda, se recoge el nombre o el apellido de un platero llamado *Bautista*, plantea todavía en la actualidad el problema de atribución en dos direcciones. Por un lado, determinar a cuál de los maestros sevillanos corresponde, porque al menos son tres contemporáneos los que llevan por nombre o apellido Bautista (*Juan Bautista López* -1579-1587-, *Francisco Bautista Veintín* -1572-1596- y *Cristóbal Bautista* -1580-), y por otro, diferenciar si la impresión de la marca en las piezas conocidas obedece a dejar constancia de su actuación como artífice o como marcador. Por el hecho de conocerse que *Francisco Bautista Veintín* fue ensayador de la Casa de la Moneda y en 1596 marcador mayor del Reino se le adjudicó, eso sí con reservas, la propiedad del punzón, al igual que con dudas y contradicciones se admite que su intervención en las piezas es en calidad de marcador[38].

En total, hasta 1992 se contabilizaban tres las piezas con la marca VAV/TISTA: dos jarros (ambos en colecciones privadas de Barcelona) y un plato (en la parroquia de Cabezas de San Juan, Sevilla); posteriormente, en 2006 se añadió otro jarro de la colección Hernández-Mora Zapata[39] y en la casa de subastas madrileña "Fernando Durán" hubo en noviembre de 2009 otro jarro semejante y con iguales marcas a las de todos éstos. Ahora, con la aportación de esta fuente de la Colección Várez Fisa el número de piezas con marca de Bautista asciende a 6 ejemplares, pero seguimos bajo la incógnita de su verdadero y completo nombre y también sin poder decidir si su punzón de propiedad conocido lo empleó como señal de su condición de platero-artífice o como responsable de valorar la ley de la plata en su calidad de marcador. Esperemos que otras piezas futuras que están aún por descubrirse nos lo aclaren, pero por el momento solo las hipótesis están en juego.

Nuestra intención en este trabajo era, pues, la de llamar la atención sobre estas tres interesantes piezas y con ellas contribuir, como escribíamos al inicio, a un mejor conocimiento de la platería profana española en un momento (finales del XVI y comienzos del XVII) en el que existe todavía una enorme laguna, y muy especialmente, como se ha visto, en los talleres de Toledo y Sevilla.

---

38 Ibídem. A *Francisco Bautista Veintín* lo da como marcador en p. LXXVI y en la siguiente (LXXVII) piensa que *Bautista* "no debe tratarse del marcador VAV/TISTA, aunque tampoco podemos descartarlo completamente". Más adelante en las piezas que cataloga nº 27 y 35, anota al inicio de la ficha del cáliz del Hospital de la Caridad que puede ser el artífice entre interrogantes, aunque en el texto recoge "está marcado por *Bautista*, probablemente como marcador" (p. 45). Y lo mismo ocurre con el jarro de colección particular barcelonesa en cuyo texto se define como que la marca de *Bautista* figura "en la pieza por haber sido impresa por el marcador y no por el artífice", pero también en la ficha técnica duda que sea el artífice. La tercera pieza de la que se ocupa es el plato de Cabezas de San Juan (nº 34) para la que escribe "Podría tratarse de una obra suya hecha en el año o años en que actuara de marcador". En suma, no se define, aunque al estudiar otro jarro de la Colección Hernández-Mora Zapata (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, nº 42, p. 104-5) escribe que "la frecuente aparición de esta marca y el panorama general del marcaje sevillano de esta época induce a pensar que se trata de marca de marcador" (el subrayado es nuestro). Veáse también a este respecto lo anotado por nosotros en la cita nº 31.

39 En J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata…* ob. cit., nº 42.

El platero Antonio Gozalbo Llaudéns y la custodia de la parroquia de San Lázaro de Alhama de Murcia

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA

La custodia de la parroquia de San Lázaro Obispo de Alhama de Murcia podría tenerse como el colofón del conjunto de intervenciones que desde mediados del siglo XVII se vinieron desarrollando en el templo, y que tuvieron una mayor incidencia y sus logros más espectaculares entre los últimos años del siglo XVIII y los inicios de la centuria siguiente. La vieja iglesia medieval y renacentista fue modificando su aspecto hasta convertirse en un importante ejemplo de la arquitectura religiosa que se impone en la diócesis de Cartagena a lo largo del Setecientos[1], refrendando, además, durante su última etapa constructiva, paralela a la dotación mobiliar, el enfrentamiento y la integración del academicismo ilustrado y la tradición vernácula. La evolución de este proceso, bien conocido y estudiado[2], se documenta a través de los libros de fábrica conservados en el archivo parroquial y en el archivo diocesano y viene a confirmar, como en tantos otros casos de templos murcianos sometidos a profundas reformas durante ese tiempo, que se trató de una empresa lenta, interrumpida innumerables veces, fruto de los vaivenes de la economía local y que sólo pudo culminarse por el entusiasmo de los feligreses y de sus aportaciones.

---

1 Sobre el tipo de iglesia de iglesia dominante en la tierra durante el Barroco puede remitirse a J. RIVAS CARMONA, "Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura". *Imafronte* nº 19-20 (2007-2008), pp. 395-410.

2 En este sentido hay que destacar las aportaciones llevadas a cabo por P. SEGADO BRAVO, "Juan de Uzeta (1697?-1779), escultor y retablista del siglo XVIII en Murcia". *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 403-422; C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Murcia, 1992, pp. 455-458; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las obras neoclásicas de la parroquia de San Lázaro de Alhama". *Imafronte* nº 8-9 (1992-1993), pp. 329-336 y VV. AA., *La iglesia parroquial de San Lázaro Obispo de Alhama de Murcia*. Alhama de Murcia, 2008.

El ostensorio que realizará para dicha iglesia el platero Antonio Gozalbo supone un hito en la historia parroquial, ya que dicha obra vino a culminar la iniciativa artística que se organizó en torno a la capilla mayor, presidida por el monumental retablo finalizado en 1784. Como documentó la profesora de la Peña Velasco, el retablo anterior era "indecente" y estaba "deteriorado". El párroco de entonces, Pedro García Alexandre, y el fabriquero, Juan Fuentes Díaz, pidieron licencia al obispado para ejecutar un ambicioso proyecto para el cual estaban capacitados, ya que en las arcas de la parroquia había suficiente liquidez para afrontar la obra, que ellos tasaban en unos cuarenta mil reales de vellón, "*sin faltar a los alimentos precisos y gastos ordinarios*". El encargado de llevar a cabo la empresa fue Francisco Ganga, quien asumió la responsabilidad de las obras durante el tiempo que duró la renovación tardobarroca, un periodo que no estuvo exento de dificultades y controversias tal como corrobora la paralización del retablo mayor a tenor de una orden dada por el Conde de Floridablanca, quien argumentaba que tenía "*una invención confusa y desarreglada*", aunque finalmente, y ante lo avanzado de la estructura, permitió su conclusión. Incluso se plantearon algunos cambios, a propuesta del maestro mayor de la Catedral de Murcia, con el fin de atemperar su traza y acercarla a los gustos academicistas[3]. Donde realmente se demuestra la importancia de este retablo es en su programa escultórico[4], tarea que fue encomendada al discípulo más aventajado de Salzillo, Roque López. Su labor se concretó en dos Evangelistas para el tabernáculo, un San Pedro y un San Juan, además de las santas Marta y María y la Virgen de Gracia, sin olvidar la escultura del titular de la iglesia, San Lázaro, que iba acompañado de cuatro serafines y dos ángeles[5].

La custodia, por tanto, hay que enmarcarla en ese ambiente de renovación general del templo, que culminaría a continuación con otras obras desarrolladas a caballo entre el siglo XVIII y XIX, unas intervenciones que se centraron en la sacristía nueva, el camarín y la capilla de la Comunión. Por aquellos años el arquitecto Lorenzo Alonso fue irradiando por la diócesis los nuevos gustos artísticos neoclásicos que se defendían desde los ámbitos académicos, lo que le conllevó problemas con los sectores más vinculados a la tradición, como demuestra el hecho de que los responsables del templo volvieran a ignorar las reales ordenes, no informando, tal y como era obligado y pertinente, a la Real Academia de Bellas Artes de todo ese nuevo proceso constructivo. La edificación de la sacristía se adjudicó de nuevo, en 1790, a Francisco Ganga. Sin embargo, no corrió la misma suerte que el retablo, ya que la iniciativa fue reprimida tras la denuncia interpuesta por el arquitecto y académico

3 C. de la PEÑA VELASCO, ob. cit., pp. 455-458.

4 De este retablo y de todo el programa iconográfico no se conserva nada, debido a que fue destruido durante la pasada Guerra Civil. Sólo se salvó de la barbarie una pequeña cabeza femenina, posiblemente de una de las hermanas de Lázaro.

5 J. SÁNCHEZ MAURANDI, *Biografía y Catalogo. Estudio sobre la escultura de Roque López*. Murcia, 1949. El escultor Roque López ha merecido recientemente un detenido análisis, una más que acertada revisión de su obra y de la significación de la misma en el panorama artístico finisecular del sureste español, en la monografía editada por C. BELDA NAVARRO, *Roque López. Genio y talento de un escultor*. Murcia, 2012.

Lorenzo Alonso. Francisco Ganga acabó siendo ejecutor de la obra, pero sólo eso, "ejecutor", pues tras la paralización del primer proyecto, se pidieron nuevas ideas y de las tres presentadas, la de Lorenzo Alonso fue la aprobada. De este modo Ganga quedaba como encargado de realizar las obras "sin hacer ignorancia" a lo ideado por Alonso. Una vez solucionada la controversia, las obras dieron comienzo. El camarín, que se levanta sobre la sacristía, destaca por ser una estancia circular cubierta con cúpula, siendo el primero de esta disposición en la diócesis. La más importante construcción neoclásica se llevó a cabo en la capilla eucarística, también de planta central, y de líneas sencillas y ornamentación muy contenida, respondiendo, en todo, a los planteamientos comunes defendidos por la tratadística de la época, caso del célebre texto del marqués de Ureña, que como es bien sabido abogaba por la planta circular para este tipo de capillas[6].

Con estas nuevas incorporaciones, la iglesia de Alhama se hacía eco de los nuevos conceptos academicistas que reinaban en la península. Unas nuevas concepciones que se hicieron también patentes en el ostensorio.

El ajuar de plata de la parroquia de San Lázaro antes de la llegada del ostensorio

En el archivo de la parroquia sólo se conservan dos libros de fábrica. El primero de estos abarca desde 1673 hasta 1748, mientras que el segundo entra ya de lleno en un avanzado siglo XIX. Existe, por tanto, un gran vacío que, salvo en lo que atañe a los años iniciales de esta última centuria, impide acercamiento, al detalle, de ese proyecto dieciochesco en el que hay que contextualizar la recepción del ostensorio.

Sí es posible conocer, sin embargo, el ajuar de plata del templo a través del primer libro de fábrica. En él se incorporan cuatro inventarios realizados en los años 1680, 1701, 1719 y 1728, y en los que se recoge con precisión, como es lo habitual en estos casos, la plata que la parroquia poseía.

En 1680 el párroco, don Pedro, realizó el primero de esos inventarios para entregárselo a Francisco Cayuela, sacristán de la parroquia. Las piezas reseñadas conforman un ajuar que, aunque no muy numeroso, sí da una buena idea de lo que la economía parroquial permitía, un culto más que digno[7]:

·*Cuatro candelabros*
·*Cáliz de plata sobredora con su patena*
·*Cáliz de plata con su patena*
·*Cáliz pequeño con su patena de plata*
·*Otra patena de plata*
·*Unos remates de plata*
·*Dos vinagreras de plata y plato para ellas de plata*
·*Un incensario con naveta, cuchara y copa pequeña*

6 M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 329-336.

7 Archivo parroquial de San Lázaro de Alhama (APSLA). Libro de fábrica de 1673-1748, inventario de 1680, s.f.

·Una custodia de plata con su viril con una cruz y un Cristo encima
·Un vaso grande de plata sobredorado con su cubierta y una cruz encima todo de plata
·Otro vaso pequeño con su cubierta y una cruz todo de plata
·Tres crismeras de plata
·Una cajita que está en el sagrario
·Custodia de plata
·Cruz de plata
·Lámpara de plata
·Cruz de plata "a lo moderno" por una parte una imagen dorada de Nuestra Señora y por la otra una de San Lázaro, también dorada. En los brazos tiene dos remates dorados.

El último inventario, realizado por el cura don Alonso en virtud de lo mandado por el visitador, lleva fecha de 5 de diciembre de 1727. En éste las incorporaciones han sido escasas y las más importantes son las realizadas por medio de donaciones particulares, como son[8]:

·Un copón dado por el Obispo de Málaga, Bartolomé Espejo Cisneros, natural de esta villa
·Una mitra de plata con piedras de colores para San Lázaro, donada por D. Salvador Hermosa y Espejo, caballero de la orden de Santiago y secretario de la Inquisición. Vecino de Murcia y natural de esta villa
·Cruz de Jerusalén grande de tres cuartos de alta, que es de tierra santa. Con toda su peana embutida de nácar, con dos imágenes de Nuestra Señora de el mismo nácar, una en la pena y otra en el arranque. Donada por una serie de eclesiásticos de esta villa.

Muy poco variaría el ajuar de este templo a partir de esas fechas, pues lógicamente gran parte del presupuesto parroquial iría destinado a las grandes intervenciones que durante las décadas siguientes se llevaron a cabo, haciendo más complicado, por tanto, el encargo de nuevas piezas de plata.

El platero Antonio Gozalbo Llaudéns

La gran cantidad de documentos que existen sobre la figura de este platero corroboran que era uno de los maestros de mayor prestigio de la Murcia de finales del siglo XVIII y principios del siguiente. Ese estatus se reafirma con su elección por algunas de las mejores familias de la capital murciana para tasar sus obras de plata[9]. Gozalbo fue un platero que vivió desahogadamente gracias a la fortuna que fue

8 APSLA. Libro de fábrica de 1673-1748, inventario de 1728.

9 Entre las tasaciones llevadas a cabo, destacan las realizadas a la familia Mayol, a Dña. María Rocamora y Melgarejo y a D. Joaquín Riquelme y Fontes, entre otras.

amasando con el tiempo, un patrimonio que al final produjo bastantes problemas entre sus herederos, y más al morir sin descendencia. Casado por dos veces con murcianas de posición bien desahogada, propietarias de ricos terrenos de huerta, puede ser ese el motivo de su interés por la explotación agrícola. Ciertamente, desarrollo una gran capacidad emprendedora, como bien manifiestan sus iniciativas en el negocio de la plata.

En 1759, de la unión de Juan Gozalbo y de Antonia María Llaudéns, nace en San Felipe de Játiva Antonio Gozalbo Llaudéns, del que no se conoce la fecha exacta de su llegada al Reino de Murcia, donde desarrollaría la mayor parte de su actividad profesional. No obstante, sí se puede afirmar que fue antes de 1785, pues en ese año, ante Ximenez Ortega, otorga poderes a su padre, residente en Játiva[10]. Muy posiblemente llegó a la ciudad de Murcia por vinculación o amistad con la familia Esbrí, cuyos miembros, también plateros, procedían de aquella localidad del reino de Valencia. Ya en Murcia estuvo muy ligado a Antonio Morote, o al menos eso se desprende de la recomendación que éste hace para que le suceda en el cargo de Fiel Contraste.

Tras nueve años desempeñando esa responsabilidad, Morote, solicita en 1784 su cese, argumentando estar enfermo para ejercer dicho cometido[11]. Es aquí cuando comienza uno de los "problemas" de Gozalbo, pues aunque el Concejo vio con buenos ojos la propuesta de Morote, teniendo en cuenta que el recomendado era persona "*de opinión, conducta, inteligencia y con las cualidades y circunstancias que se requieren para ejercer los citados empleos*", y se le proponía como sucesor para un tiempo de seis años, todo quedaba pendiente del visto bueno de la Junta General de Comercio[12]. En el nombramiento de cargos que se hace a final de ese año de 1784 se ratifica la elección de Gozalbo como Fiel Contraste[13]. La sorpresa llegaría a mediados de 1785, concretamente el 19 de junio, cuando la Junta General de Comercio indica que el candidato no tenía la "*calidad de ensayador que se requiere según las ordenanzas*", ya que desde 1752 se había establecido la necesidad de este título para poder ejercer el cargo. Por ello la Junta General de Comercio requiere que, antes de proceder a la aprobación del nombramiento de Gozalbo, éste se presente en la Corte para ser examinado de ensayador por el mayor de estos reinos[14]. En la reunión ordinaria del 23 de julio, el cabildo siguiendo la recomendación de la Junta de Comercio manda que Gozalbo se examine y que mientras éste no esté en posesión del título se busque un platero que desempeñe la función de Fiel Contraste como "*interino*". Para ello encarga a don José Monino y a don Antonio del Castillo elaborar una lista de posibles candidatos al puesto de interino y comprobar si estos se han examinado de ensayadores en la Corte[15].

10 F. CANDEL CRESPO, "Los plateros de Murcia en el Censo para el Reclutamiento General (1809)". *Imafronte* nº 11 (1995-1996), pp. 21-26.

11 Archivo Municipal de Murcia (AMMU). Actas Capitulares, 27-11-1784, f. 332r.

12 AMMU. Actas Capitulares, 27-11-1784, f. 332v.

13 AMMU. Actas Capitulares, 22-12-1784, f. 353v.

14 AMMU. Actas Capitulares, 19-07-1785, f. 212v.

15 AMMU. Actas Capitulares, 23-07-1785, f. 216r-v.

En el siguiente pleno ordinario los citados regidores, don José Monino y don Antonio del Castillo, presentan un informe, en el que recogen que tras hablar con Juan Antonio de Maya, secretario en el arte de la platería, y tras haber consultado éste los libros que están a su cargo, no consta que entre los individuos que componen este arte en el Reino de Murcia haya ninguno con el cargo de ensayador. Finalmente el cabildo nombra a Bartolomé Manresa, Contraste, Marcador de plata y Tocador de oro "*interino*", mientras Gozalbo llevaba a cabo el pertinente examen[16]. Tras este episodio el Ayuntamiento decidió "*que a partir de ahora no se nombre para este oficio ningún platero que no esté examinado de dicho título, o que no estándolo se saque el título en el plazo máximo de seis meses*"[17].

Acabado ese año de 1785, en el pleno de nombramiento de cargos de la ciudad de Murcia, se constata que Gozalbo todavía no había superado el examen, pues se recoge como Bartolomé Manresa seguía ejerciendo de interino[18]. Habrá que esperar a finales de marzo de 1786 para que la Junta de Comercio apruebe el nombramiento oficial de Antonio Gozalbo para el cargo de Fiel Contraste, y por consiguiente el cese de Bartolomé Manresa como interino[19]. Además, en cabildo de agosto del 1787 el Ayuntamiento accede al memorial de Gozalbo, "*Ensayador por S.M. y Fiel Contraste Marcador de Plata y Tocador de Oro en esta ciudad*", en el que pedía licencia para colocar las armas de la ciudad en su platería, "*como los tienen los que desempeñan sus cargos en la Villa y Corte de Madrid, Toledo y otros lugares*"[20].

Antonio Gozalbo será reelegido en 1791 por otros seis años más en el cargo[21], hasta 1797, año en el que con el agradecimiento del cabildo es reemplazado por José Esbrí[22]. A continuación, el Ayuntamiento ordena a Gozalbo que le hiciera entrega de las marcas (lám. 1)[23].

En estos años en los que desempeña la labor de marcador, fue adquiriendo fama y amistad entre los grandes plateros de la ciudad, como puede deducirse del hecho de que Antonio Morote, lo nombrase albacea testamentario[24]. Otro platero, don Antonio García Toro, instituyó como herederos a Gozalbo y a su mujer[25], y además don Antonio Durante, también platero, contrajo matrimonio con una de las criadas de Gozalbo.

16 AMMU. Actas Capitulares, 30-07-1785, ff. 220r, 221r-v, 222r-v y 226r.
17 AMMU. Actas Capitulares, 13-08-1785, f. 230r-v.
18 AMMU. Actas Capitulares, 23-12-1785, Folio 353r-v.
19 AMMU. Actas Capitulares, 28-03-1786, f. 49r-v.
20 AMMU. Actas Capitulares, 11-08-1787, f. 320r-v.
21 AMMU. Actas Capitulares, 23-12-1791, f. 393r.
22 AMMU. Actas Capitulares, 23-12-1797, f. 452r-v.
23 AMMU. Actas Capitulares, 27-03-1798, f. 14r. Para el Fiel Contraste en la Murcia del siglo XVIII y para el caso específico de Gozalbo también debe remitirse a C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 441-466.
24 F. CANDEL CRESPO, ob. cit., pp. 21-26.
25 Ibídem, p. 22.



LÁMINA 1. *Marcas de Antonio Gozalbo en el ostensorio de Alhama de Murcia.*

El platero valenciano no sólo se dedicaba a este arte, sino que destacó por su perspicaz sentido para los negocios, según lo dicho. Esas empresas comerciales le causaron algunos contratiempos, como puede ser el litigio que mantuvo con don José Escribano, un vecino de Torreagüera, que le debía 2.000 reales de vellón por diversas alhajas[26], y que más tarde adquiría otra deuda de 4.000 reales. Aunque finalmente estas deudas se saldan sin pleitos y con una resolución amistosa, sin la necesidad de emprender acciones legales[27]. También tuvo disputas con don Francisco Guirado[28] y con don Francisco de Barrios y Rocafull[29]. De todos modos, Gozalbo a lo largo de su actividad comercial irá otorgando poderes a diversas personas para que lo defiendan de posibles juicios, como son los otorgados a don Luis Salinas, a don Manuel de Ibarra o a don Juan Martínez de Valenzuela. Aunque no sólo daba poderes para ser defendido sino también para que, por ejemplo, le arrendasen un puesto en la feria de Lorca, en la que debió participar en más de una ocasión[30]. Su interés comercial le llevo incluso a centrarse en las labores agrícolas, como demuestran los muchos documentos referidos al arrendamiento y la compra de tierras de cultivo[31].

Lo que realmente interesa de sus actividades económicas, son las relacionadas con la platería. De éstas, deben destacarse por su importancia la creación de una compañía con el platero cartagenero don Juan Ortiz, con el que a partir de 1793 le unió una relación comercial, que demuestra como Gozalbo quiso extender su negocio a más lugares y abrir nuevos horizontes, y por supuesto en estos momentos supo aprovechar el auge de la vecina Cartagena, ciudad que le debió generar

26 Archivo Histórico Protocolos de Murcia (AHPMU). Protocolos Notariales, Signatura 03617, f. 195r-v. Murcia, 23-12-1791.

27 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 03618, f. 210r-v. Murcia, 14-10-1793.

28 D. Francisco Guirado, morador de Monteagudo, debía 2204 reales de vellón.

29 Vecino de Cádiz que contrajo deuda con Gozalbo.

30 F. CANDEL CRESPO, ob. cit, pp. 21-26.

31 Ibídem, p. 28.

interesantes encargos. El 20 de diciembre de 1793 se formalizo la creación de la compañía. Este primer "convenio" no duraría mucho, pues el 23 de marzo de 1795 se firma un nuevo acuerdo, a causa de la nueva situación de Juan Ortiz, a raíz de su enlace matrimonial, incorporándose su esposa a la empresa. Quedaba así anulado el primer acuerdo de 1793 y era avisado don Francisco López, abogado de Orihuela que fue fiador en esta primera unión. Ambas partes pensaban que "*la formación de la compañía les era útil y beneficiosa*"[32]. El 25 de marzo de 1795 quedaron fijadas legalmente las nuevas condiciones[33]:

1. La compañía empezaría a funcionar en abril de 1975, por tanto pocos días después de dicho acuerdo. Esta unión tendría su final cuando una de las dos partes lo estimara oportuno, y ninguna debería de forzar a la otra a continuar por más tiempo.
2. Que en el último día de ese mes de marzo, se ha de hacer inventario de lo que hay en la tienda de Juan Ortiz y se ha de hacer saber a Antonio Gozalbo.
3. Que a los cuatro meses de este acuerdo se ha de hacer otro inventario, y así sucesivamente, salvo que Antonio Gozalbo estime realizar uno entremedias.
4. Que los gastos de manufactura de los oficiales -lo cual indica que trabajaban varias personas en esa tienda de Cartagena-, los gastos de Ortiz y su familia, el alquiler de la casa y demás gastos de mantenimiento de la compañía, han de ser hechos de las "*utilidades que produzca y el sobrante de estas ha de quedar para mayor fondo de ella*".
5. Han de tratar "únicamente empeños, efectos y alhajas de oro, plata y pedrería fijada y puesta sobre estos materiales, y no en otras cosas, procurando que todo sea de ley, sin fraude ni engaño" para así evitar "*contratiempos y vivir como es correspondiente entre personas de buena conciencia*".
6. Que cuando se disuelva la compañía por el motivo que sea, el platero Juan Ortiz entregará a Gozalbo en los cuatro meses siguientes a la disolución la cantidad que haya puesto en su poder, así como documentos e inventarios que den fe de las ganancias, y se le entregue la mitad.
7. Juan Ortiz y su mujer han de asistir personalmente la casa y el obrador en que se establece la compañía, "*Para que su presencia, cuidado, eficacia y vigilancia, anime a los oficiales y operarios en el trabajo, y cuiden y prevengan todo extravío*".
8. Que si alguno de los firmantes no cumple lo establecido, el otro queda en libertad de poder emprender acciones legales en Murcia o Cartagena.

32 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 02548, ff. 169r-171v. Murcia, 23-03-1795.
33 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 02548, ff. 172r-176v. Murcia, 25-03-1795.

El 30 de julio del mismo año se cumple con el apartado número tres y se realiza el inventario de los objetos que existen en la compañía. De éste puede deducirse que no se trabajaban grandes obras de platería, puesto que la mayoría de los objetos reseñados son medallas, cruces de cintura, candados…, pero lo que más llama la atención es su variada oferta de platería civil: anillos, palilleros, cajas para tabaco, llaveros, pitos, saleros, puños para cuchillo, dedales… Y con ello la compañía debía de tener buenas ventas, pues al final de esos cuatro meses alcanzó un montante de ganancias de 287 reales de vellón, sin contar el dinero que le adeudaban.

El inventario incluía lo siguiente:

·Primeramente cinco pares de calabazas grandes a veinticuatro reales el par, ciento y veinte reales de vellón.
·Treinta y dos pares más pequeños, a catorce reales el par, cuatrocientos cuarenta y ocho reales de vellón.
·Diecisiete pares más pequeños, a doce reales el par, doscientos cuatro reales de vellón.
·Catorce más pequeños, a siete reales el par, noventa y ocho reales de vellón.
·Diez pares más pequeños, a seis reales el par, sesenta reales de vellón.
·Dieciséis pares más pequeños, a cinco reales el par, ochenta reales de vellón.
·Veintisiete pares más pequeños, a cuatro reales par, ciento ocho reales de vellón.
·Ocho pares de copetes, a tres reales y medio el par, veintiocho reales de vellón.
·Cinco pares de copetes con chorrillo de perlas falsas, a cuatro reales, veinte reales de vellón.
·Siete pares de candados, a real y medio el par, diez reales de vellón.
·Tres pares de arracadas de luto, a cinco reales y medio el par, dieciséis reales de vellón.
·Cinco aderezos de cintería todos con valor de ciento veinte reales de vellón.
·Dos medallas de filigrana con valor de cincuenta y dos reales de vellón.
·Tres medallas sobre dorada, a veintiocho reales cada una, ochenta y cuatro reales de vellón.
·Seis relicarios blancos, con valor de ciento quince reales de vellón.
·Cuatro cruces para cintura sin cadena, con valor de sesenta y dos reales de vellón.
·Treinta y una medallas para rosarios, todas con valor de trescientos treinta y uno reales de vellón.
·Tres Cristos para rosarios, a siete reales cada uno, veintiuno reales de vellón.
·Tres vírgenes del Pilar, a cuatro reales cada una, doce reales de vellón.
·Sesenta y seis piececitas pequeñas para rosario, con valor de ciento ochenta reales de vellón.
·Una cruz de Jerusalén grande, ocho reales de vellón.
·Cinco de otras pequeñas, a cuatro reales cada una, veinte reales de vellón.

·Diez cajas para tabaco, a veintiséis reales cada una de hechura, doscientos sesenta reales de vellón.
·Cuatro palilleras grandes, a catorce reales cada una de hechura, cincuenta y seis reales de vellón.
·Nueve palilleras pequeñas, a diez reales cada una de hechura, noventa reales de vellón.
·Peso de cajas y palilleras cuarenta y uno onzas y ocho adarmes, ochocientos treinta reales de vellón.
·Un salero, su hechura veintiséis reales de vellón.
·Un puño de espadín, su hechura, cuarenta reales de vellón.
·Seis puños de cuchillos, a diez reales cada uno de hechura, sesenta reales de vellón.
·Nueve pitos de contramaestre, a quince reales cada uno de su hechura, ciento treinta y cinco reales de vellón.
·Ocho llaveros a veinte y seis reales cada uno de hechura, doscientos ocho reales de vellón.
·Peso de salero, puño de espadín, puños de cuchillos, pitos y llaveros, de cincuenta y seis onzas y seis adarmes, importan un mil ciento veintisiete reales y diecisiete más reales de vellón.
·Veintinueve dedales, a veinte reales cada uno, importan ciento setenta y cuatro reales de vellón.
·Veintisiete tumbagas de filigrana doradas a cuatro reales, ciento ocho reales de vellón.
·Dieciocho anillos de plata blanca, a tres reales cada uno, cincuenta y cuatro reales de vellón.
·Un estuche de venturina, cuarenta reales de vellón.
·Cuatro caracolas engastadas con cadena, cuarenta y ocho reales de vellón.
·Dieciséis cruces de cintura con cadena, a ocho reales cada una de hechura, ciento veintiocho reales de vellón.
·Cinco campanas de cintura, a doce reales la hechura, sesenta reales de vellón.
·Peso de cruces y campanas, veintiocho onzas y ocho adarmes, quinientos sesenta reales de vellón.
·Catorce docenas de broches de velo, a siete reales la docena, noventa y ocho reales de vellón.
·Cincuenta y seis más pequeños, a veinte reales la docena, trescientos treinta y seis reales de vellón.
·Cuarenta y seis docenas de broches vaciados, a cuatro reales la docena, ciento ochenta y cuatro reales de vellón.
·Doce broches en pretina a real y medio cada uno, dieciocho reales de vellón.
·Peso de todos los broches, ciento treinta y tres onzas, importan, dos mil seiscientos sesenta reales de vellón.
·Veintiséis pares de charreteras sencillas, a seis reales cada par de hechuras, ciento y seis reales de vellón.

·Diecinueve pares de cubiertos, a diez el par de hechura, ciento noventa reales de vellón.
·Peso de todas charreteras, es de cuarenta y tres onzas y ocho adarmes, ochocientos setenta reales de vellón.
·Sesenta y un pases de hebillas de veinte y seis reales la hechura, importan, mil quinientos ochenta y seis reales de vellón.
·Peso de todas doscientos ochenta y nueve onzas y ocho adarmes, importan, cinco mil setecientos noventa reales de vellón.
·Ocho pares de calabazas de oro, a trescientos siete reales y medio el par de hechura, trescientos reales de vellón.
·Peso de las calabazas, una onza y trece adarmes, y dieciocho onzas más a veinte pesos la onza, quinientos cincuenta y tres reales, y veintiuno más.
·Un anillo de oro con valor de treinta reales de vellón.
·Diecinueve pies de patillas dobles, a cinco reales el par, noventa y cinco reales de vellón.
·Ocho pies sencillas a treinta el par, veinticuatro reales de vellón.
·Doce pies charreteras a real y medio, dieciocho reales de vellón.
·Once onzas de doradillo viejo, a quince reales el par, ciento sesenta y cinco reales de vellón.
·Veintinueve onzas y cuatro adarmes de plata vieja, a dieciocho reales la onza, quinientos veintiséis reales y diecisiete más.
·Ochenta y dos onzas y seis adarmes de plata arreglada a veinte reales la onza, mil seiscientos cuarenta y siete reales y diecisiete más.
·Tres onzas y ocho adarmes de oro arreglado a veinte pesos la onza, importa, un mil y cincuenta reales de vellón.
·En deudas cobrables, ciento setenta y ocho reales de vellón.
·En deudas incobrables, doscientos reales de vellón.
·Dinero que tiene don Juan Ortiz extraído del fondo de esa compañía para gastos en su cuenta en dinero efectivo, ochocientos reales de vellón.
·Y últimamente hay existente en dinero efectivo, doscientos ochenta y siete reales de vellón.

El inventario, en su conjunto, representaba un montante de 24.160 reales de vellón[34].

La compañía quedo disuelta el 22 de febrero de 1798, seis años después de la primera unión y tres más tarde de la incorporación de María Dolores, mujer de Juan Ortiz. En esta carta de disolución, ante Bocio y Belda, Juan Ortiz entregaba cuanto le correspondía a Gozalbo, y ambos firmaban la disolución amistosa de la compañía "*quedando a salvo el honor y honradez de ambos socios*"[35].

Pocos años después, en abril de 1800, su primera mujer, María Josefa Sánchez Alexandre, le entregaba plenos poderes para testar en su nombre. Siete años más tarde testaban los dos, y al no tener descendencia se heredaban el uno al otro. Nom-

34 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 02548, ff. 439r-443v. Murcia, 30-07-1795.
35 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 02553, f. 46r-v. Murcia, 22-02-1798.

braban por albaceas a don Francisco Ortega y Ribero y al párroco del lugar donde se produjera su fallecimiento. Se declaraban feligreses de Santa María. Entre sus legados, su procurador se beneficiaba con una escribanía y cubierto de plata, y el Convento de las Clarisas de Cieza era favorecido con la cantidad de cien pesos, aunque sobre todo llama la atención su preocupación por el futuro de sus criadas[36].

En 1809 el censo realizado con motivo del alistamiento general establece a Gozalbo casado y con cincuenta años, con vivienda en el nº 93 de la calle Platería y sin trabajadores a su cargo[37]. La muerte llegaría en primer lugar a su mujer el 25 de marzo de 1812, muy posiblemente a causa de la "peste" que ese año azotó la ciudad de Murcia. Poco después Gozalbo se casaría con doña María Josefa Sánchez Saura trasladando su domicilio a la elegante Alameda del Carmen, el paseo de moda y auténtico ensanche de la ciudad de Murcia[38]. El 17 de marzo de 1819 testaba a favor de su esposa y sus hermanos de Játiva. Los albaceas eran el escritor don Luis Santiago y Vado y los padres Fray Juan Gómez y Fray Antonio García. Gozalbo se declaraba vecino del partido de San Benito. La muerte le tuvo que llegar en torno a 1824. En ese año sus albaceas tasan los bienes que había dejado, entre ellos: tierras en Torre Pacheco, tierras en Rincón de Velarde, un molino de harina en Cartagena, diversas casas en Murcia, estando la principal en el Partido de San Benito. Es aquí cuando comienza el problema con su herencia, pues al fallecer sin descendencia directa, son muchos los que intentaron hacerse con ella, demorándose el asunto hasta casi mediados del siglo.

No son muchas sus obras hoy conocidas, a pesar de su gran dinamismo empresarial y su larga trayectoria profesional. Según recoge Francisco Candel Crespo, la obra documentada de Gozalbo se limita a unos arreglos de la cruz de cristal de roca y plata de Lorca, por la que se le abono 546 reales en 1807, y el recado de escribir, tintero y salvadera, que suministró al Concejo de Murcia unos años antes, concretamente en 1795[39].

La custodia de la parroquia de San Lázaro de Alhama

El ostensorio de la parroquia de Alhama de Murcia viene a ser un eslabón más, en esa cadena de ostensorios que bajo la tipología de la custodia con astil de figura se hicieron patentes en el sureste peninsular desde las primeras décadas del siglo XVIII. El interés que ha despertado este peculiar modelo y su vigencia en el ámbito hispánico parte de los estudios de Heredia Moreno[40], a los que hay que sumar aportaciones como la de Pérez Sánchez[41]. Estos trabajos han creado una base para la

36 F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999, p. 137.

37 F. CANDEL CRESPO, "Los plateros..." ob. cit., pp. 21-26.

38 Ibídem, p. 25.

39 Ibídem.

40 M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 163-182. M.C. HEREDIA MORENO, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura". *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. IV-7 (1991), pp. 321-330.

41 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia con astil de figura del Barroco a la Ilustración a tra-

contextualización de estas singulares custodias configuradas en torno a un astil de figura, manifestación clara de la exaltación, contrarreformista y de la magnificencia del culto que a partir de entonces comenzó a desarrollarse en los ámbitos católicos[42].

Con la llegada del Barroco y la implantación de la teatralidad, la tipología definitiva fue derivando hacia la custodia sol con astil de figura[43]. Giacomo Laurentiani, el grabador y broncista italiano, divulgará ese modelo a partir de 1632 como demuestran los diseños que vieron la luz a través de *Opere per Argientieri et altri*, cuya portada recoge ya esta forma con figura antropomórfica en el astil[44]. Este modelo no tardó en difundirse por el resto del continente, teniendo en nuestro país uno de sus primeros ejemplos en Toledo, concretamente en la custodia palermitana destinada a la iglesia de Santo Tomé[45].

El sureste peninsular no fue ajeno a estas modas y son varios los ejemplos que se realizaron en Murcia y en Orihuela, destacando, por encima de todos, el que guarda la murciana parroquia de San Miguel, diseñado por el escultor Francisco Salzillo. La inmersión de escultores, arquitectos y pintores en otras artes, como la platería, no es de extrañar, pues todas las artes están bajo el patrón del dibujo[46]. Pero son sobre todo los primeros los que más aportaron y más contribuyeron al enriquecimiento de las artes decorativas. Hay ejemplos de reconocidos y prestigiosos escultores asentados en Murcia que llevaron a cabo diseños de piezas de plata para completar algunas de sus actuaciones, Bussy, Dupar o Salzillo son sólo algunos de ellos[47]. No sería descabellado pensar que si el retablo del templo de San Lázaro contó con la colaboración de Roque López, discípulo de Salzillo, algo de las ideas del maestro estuvieran presentes a la hora de diseñar la nueva custodia.

---

vés de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 399-420. En este contexto de la Universidad de Murcia se han producido otras aportaciones al estudio de la escultura y la imagen en platería. Así, C. de la PEÑA VELASCO, "Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 403-425. También hay que citar M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Giacomo Laurentiani y sus Opere per Argentieri el altri", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 59-76.

42 Para el contexto general de la platería contrarreformista ver J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en la platerías catedralicias", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536.

43 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia con astil…" ob. cit., pp. 399-420.

44 Esta cuestión ha sido desarrollada por M.M. ALBERO MUÑOZ y M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 59-76.

45 *Corpus, historia de una presencia*. (Catálogo de la exposición). Toledo, 2003, pp. 162-163.

46 Para el valor del dibujo en la propia platería puede citarse a C. BELDA NAVARRO, "San Eloy". *La luz de las imágenes. Orihuela*. (Catálogo de la exposición). Valencia, 2003, nº 152, pp. 454-455.

47 Salzillo estaría íntimamente ligado con el gremio de plateros, ya que contrajo matrimonio con Juana Vallejos, hija del miembro de esa corporación Bartolomé Vallejos, ver: C. de la PEÑA VELASCO, "El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco Salzillo y algunas incidencias del gremio a comienzos del siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 183-197.

No sólo la incorporación de una figura en el astil es relevante en la custodia de Alhama, ya que aquí no se presenta en el astil un ángel, como era lo más común en Europa, sino que éste aparece protagonizado, como en algunos otros ejemplos del sureste, por la imagen de la Fe, iconografía que se había impuesto en algunos ostensorios dieciochescos del sur de Italia. La presencia de ésta ya se había hecho realidad mucho antes, durante la segunda mitad del siglo XVII, tal como confirma custodia del convento de San José de Paderbom (Renania), algo lógico ya que en esas zonas fronterizas del mundo alemán se cuidó mucho el aspecto teológico aplicado a las artes[48]. Posiblemente su presencia en el ostensorio de Alhama derive de aquellas custodias de Murcia u Orihuela o de las originales creaciones del platero de origen milanés Carlos Zaradatti, que asimismo incorporó esa iconografía en los ostensorios de las parroquias de Fortuna y Molina de Segura o en el que realizó para el monasterio de Santa Ana de Murcia. Incluso las obras más monumentales de Zaradatti[49], como las citadas de Molina o la del cenobio dominico[50], sumaron también las otras dos Virtudes, la Esperanza y la Caridad. Iconográficamente la presencia de la Fe en este tipo de objetos es muy recurrente puesto que materializa la fe de la iglesia, representada por la comunidad parroquial, como fe eucarística, como expresión de un culto eucarístico renovado que era propugnado, como motor de la necesaria renovación espiritual y litúrgica, por la iglesia reformista de la Ilustración[51]. La Fe, por tanto, como vía por excelencia de la comprensión y devoción eucarística y, en consecuencia, como su soporte.

A diferencia de otras obras, como el ostensorio de la Iglesia de Santa Ana de Murcia, aquí la imagen aparece con los ojos sin vendar. La efigie se eleva sobre una nube, portando en su mano izquierda una cruz y con la derecha, alzada, sustenta el cáliz, sobre el que monta el sol radiante, adornado con siete querubines. Su ropaje aparece repleto de pequeños adornos florales, llamando la atención el conjunto de pliegues que dan la verdadera sensación de movimiento. Para dar mayor altura y por consiguiente mayor realce al viril, la imagen no emerge directamente de la base, sino que es elevada sobre una columna, que otorga un sentido clásico a la custodia. La base muestra diversos atributos iconográficos muy recurrentes en estas obras: el cordero de los siete sellos, un racimo de vid, las espigas de trigo y el pelicano (lám. 2).

Las características de este ostensorio pueden verse asimismo en la custodia de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad albaceteña de Yeste, donde se repite, con algunas variantes, el mismo esquema compositivo que en Alhama: base con idénticos atributos, astil compuesto por un cuerpo prismático sobre

48 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia con astil…" ob. cit., pp. 399-420.

49 Las custodias de Carlos Zaradatti cuentan con una reciente monografía, centrada en el ejemplo de Molina de Segura, debida a J.D. HERNÁNDEZ MIÑANO, *La custodia procesional de la Iglesia de la Asunción de Molina de Segura: la obra magna de Carlos Zaradatti*. Murcia, 2013.

50 J. RIVAS CARMONA, "Las artes suntuarias en el Monasterio de Santa Ana", en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominico en Murcia*. Murcia, 1990, pp. 73-102.

51 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Platería e Ilustración: el ejemplo de la catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 613-627.



LÁMINA 2. *ANTONIO GOZALBO. Ostensorio (1786). Parroquia de San Lázaro, Alhama de Murcia.*

el que se hallan dos imágenes de bulto redondo, la Esperanza y la Fe, esta última sosteniendo con el mismo juego del brazo derecho la copa sobre la que se alza el viril[52]. Todo lleva a pensar en una posible atribución a Gozalbo (lám. 3). De hecho, la vinculación del ostensorio a un taller murciano ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones. Y ello parece lógico en tanto que dicha localidad formaba parte por aquel entonces de la diócesis de Cartagena y lo propio era acudir a la capital del obispado para atender un encargo de tal notoriedad. No obstante, se trata tan sólo de una atribución ya que el ostensorio carece de marcas, ausencia justificada por estar confeccionado en bronce dorado. El recurrir a dicho material hace pensar que su realización pudo concretarse en fechas más tardías de lo que hasta ahora se ha venido pensando para esta pieza[53]. En efecto, la posibilidad de una fabricación en los años siguientes a la Guerra de la Independencia resulta lo más probable y más

52 *Los Caminos de la Luz. Exposición conmemorativa. 2000 años del nacimiento de Cristo. Diócesis de Albacete, 50 años de vida*. Albacete, 2000, pp. 226-227.

53 *Fides* (Catálogo de la Exposición con motivo del Año de la Fe). Albacete, 2013, p. 30.

teniendo en cuenta los saqueos que padecieron las iglesias de la comarca de la Sierra del Segura por parte de las tropas francesas en su retirada de Andalucía[54]. Es evidente, y dados los parecidos que guarda con la de Alhama, que el encargo de esa nueva custodia, posiblemente destinada a reemplazar a una robada, recayera sobre Gozalbo, un platero de prestigio, bien relacionado y posiblemente el único en Murcia, muerto ya Zaradatti en 1812, que pudiera hacer frente a una tipología tan especial.

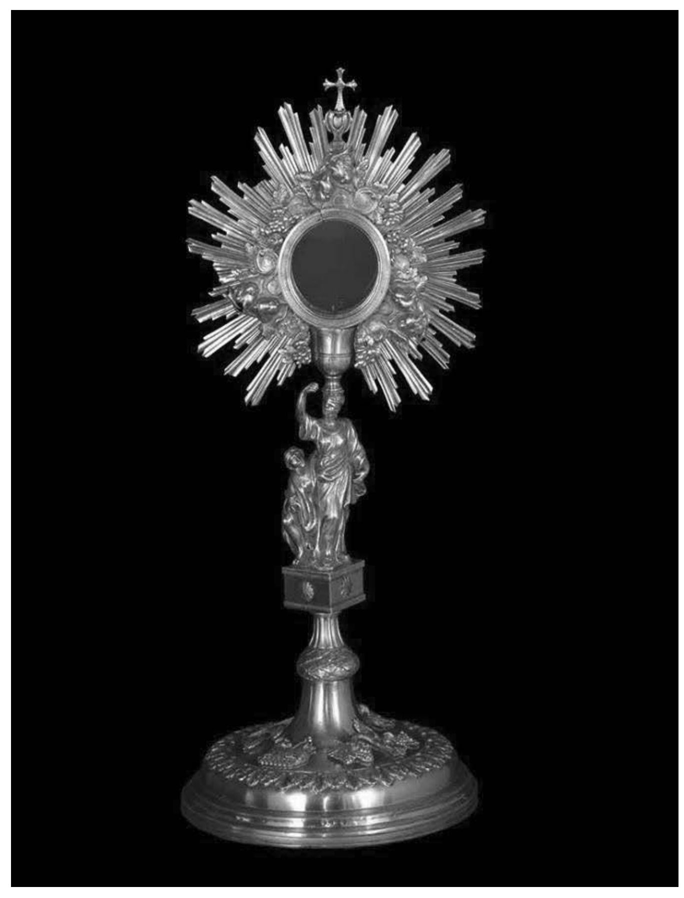


LÁMINA 3. *¿ANTONIO GOZALBO? Ostensorio (Primer cuarto siglo XIX). Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Yeste.*

54 La anterior custodia, a la que seguramente reemplazó la de Gozalbo, está documentada. Con fecha 4 de julio de 1641 se pagaron al platero Juan de Villegas la cantidad de 551 reales por "la hechura de la custodia los quales no estaban recibidos en quenta por no averse librado y con esta cantidad y dos partidas que dio en descargo el licenciado Rivera y el licenciado Juan Ruiz Quesada y 729 reales que dieron de limosna personas particulares de esta villa para la hechura de la dicha custodia se le acabaron de pagar a dicho Juan de Villegas platero 1795 reales que monto las hechuras segun el concierto que con el se hizo". Archivo Diocesano Albacete (ADA). Caja 2 Yeste. Cuentas de Fábrica de la Iglesia de Yeste 1641-1649, s.f.

Juan Rodríguez de Babia y el patrimonio mueble del Consejo de Indias*

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

Juan Rodríguez de Babia fue un conocido y prestigioso platero que desarrolló su actividad a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, primero en Toledo, su ciudad natal, y después en Madrid. En la villa y corte llegó a alcanzar el puesto de platero de Felipe II y allí residió hasta su muerte acaecida en el año1594. Su biografía y su obra se han ido reconstruyendo poco a poco gracias al esfuerzo de algunos investigadores que se han interesado por el artífice. No obstante, todavía quedan lagunas en su personalidad y en su trayectoria profesional que la investigación futura habrá de poner al descubierto para profundizar en su conocimiento.

Con este propósito damos a conocer ahora unos datos inéditos que además de incrementar el catálogo de sus obras demuestran su conexión con el Consejo de Indias para el que Babia estuvo trabajando durante varios años. Las piezas labradas por éste y por otros maestros así como la compra de textiles, pinturas y muebles para dicho organismo darán también interesantes pistas para conocer el interior de la sede del Consejo y los usos y funciones que cumplían estos bienes suntuarios como reflejo de su funcionamiento y de su protocolo.

Según el actual estado de la cuestión, las primeras noticias sobre Juan Rodríguez de Babia datan de finales del siglo XIX y durante bastante tiempo se centraron de manera exclusiva en la búsqueda y localización de documentos. La historiografía se inició en el año 1894. En esta fecha el conde de la Viñaza publicó una real orden de

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HAR2012-39016-C04-02 subvencionado por la Secretaría de Estado, Desarrollo e Innovación. Dirección General de Investigación y Gestión del Plan nacional de I+D+I.

14 de noviembre de 1586 para que el guardajoyas de Felipe II, Antonio Voto, librase 100 ducados por un relicario que el platero había hecho para el monasterio de El Escorial en forma de "vaso con su sobrecopa todo de cristal a manera de cáliz" que pesó 11 marcos y 4 onzas[1].

Pocos después, Pérez Pastor exhumó los contratos sobre las desaparecidas custodias del monasterio de Santa Clara de Madrid y de la catedral de Málaga, contratadas en 1580 y en 1581, respectivamente[2]. La de la catedral fue un encargo del obispo don Francisco Pacheco y, según las condiciones de la escritura, había de seguir el modelo de la del ayuntamiento de Madrid que había labrado el cuñado de Babia, Francisco Álvarez, unos años antes[3]. La de la catedral andaluza fue destruida en la Guerra Civil de 1936, pero podemos hacernos idea de su aspecto gracias a una antigua fotografía que, efectivamente, presenta evidentes semejanzas con la del consistorio madrileño[4].

Nuevos datos localizados por Ramírez de Arellano en 1920 permitieron adjudicar a Juan Rodríguez de Babia la cruz procesional de la ermita de la Virgen del Prado en Ciudad Real, labrada en fecha incierta. Gracias a este mismo historiador conocemos también que el receptor de obra de la catedral de Toledo le entregó 46.410 maravedís entre 1558-1559 para adquirir la plata con la que había de confeccionar un cáliz con su patena, una cruz, dos candeleros de altar y dos ampollas para la capilla de la Torre[5].

Después, tras un silencio de varias décadas, García Chico publicó otros documentos fundamentales para trazar el catálogo y la biografía del artífice toledano. De esta manera, tenemos noticia de que en 3 de agosto 1580 Babia recibió el encargo del obispo de Sigüenza don Lorenzo Figueroa de confeccionar una custodia y unas andas para la catedral en el plazo de dos años. La escritura de concierto puntualiza que las "dichas andas y custodia (…) sean de peso de 2000 ducados de plata de 30 marcos de plata más o menos" y que "se le aya de dar y de al dicho Juan Rodríguez de Babia por la hechura de cada marco (…) a 60 reales". Es decir, el contrato cita textualmente "andas y custodia" y no "andas para la custodia" ni "andas con relicario pequeño", como se ha dicho en alguna ocasión. Los fiadores fueron Pompeyo Leoni, escultor de su majestad, y Diego Laínez, platero vecino de la villa de Madrid[6]. No obstante

---

1 C. MUÑOZ Y MANZANO, CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la bellas artes en España" de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*. T. III. París-Valencia, 1992, p. 319.

2 C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y a la literatura españolas*. T.II. Madrid, 1914, pp. 32-33.

3 La custodia madrileña está reproducida, por ejemplo, en F. MARTÍN, *Catálogo de platería del museo municipal de Madrid*. Madrid, 1991 ó en J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, p. 72.

4 J.R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El arte de la platería en Málaga (1550-1800)*. Málaga 1997, p. 288, fig. 61.

5 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias*. Toledo, 1920, pp. 21-22.

6 E. GARCÍA CHICO, *Documentos para la historia del arte en Castilla. Plateros de los siglos*

y a pesar de los plazos estipulados, el inventario de bienes de su difunta esposa, Inés Álvarez, recoge que el maestro todavía trabajaba en ellas en abril de 1584[7] y, de hecho, la tasación final no se llevó a cabo hasta el 14 de mayo de este último año[8]. Finalmente, ambas piezas fueron destruidas en la francesada[9].

También se debe a García Chico el hallazgo del contrato de aprendizaje de Juan Moreno en 1581 y los del testamento y partida de defunción del artífice en el año 1594[10]. Según este último testimonio, Juan Rodríguez de Babia falleció el 11 de julio de 1594. La escritura se había firmado ante el escribano del rey Juan Mejía teniendo por testigos a los plateros Germán de la Puebla, Pedro Gutiérrez y Francisco del Río, y por albaceas al platero Antonio de Espinosa y a su yerno Jerónimo de Soto.

En este escrito Babia se declara cofrade del hospital de la corte y de San Nicolás de Tolentino, dispone sus funerales y entierro en la iglesia de San Miguel de Madrid, menciona a su cuñado el platero Antonio López, y ordena pagar sus deudas al monasterio madrileño de la Victoria. Nombra por herederos a sus hijos a los que ya había entregado diversas cantidades en metálico y para los que ahora añade otras mandas en dinero, alhajas y algunas pinturas: a Juan Rodríguez de Babia para ayuda a su casamiento; al doctor Luis de Babia, capellán de la capilla real de Granada, para sus estudios; a Alonso de Babia, fraile agustino en el convento de San Felipe de Madrid, para su hábito y cosas de su servicio; a Luisa de Babia, casada con el mencionado platero Jerónimo de Soto, y a Feliciana de Babia, mujer del platero real Antonio Miguel, para sus respectivas dotes. Asimismo declara que este último tenía en su poder varias herramientas suyas propias del oficio. También nombra a su yerno Domingo de Arias, marido de su hija María ya fallecida, como destinatario de otra cantidad de dinero que restaba de cobrar de su dote. Por último, menciona en el testamento "diez estampas mías de bronce de escultura muy buenas que fueron las que yo hecho en el retablo que hice para el rey y se las empeñé (al escudero Gerónimo de Grados) en doscientos quarenta reales que valen más de sesenta ducados…".

Nuevos datos aportados en 1974 por Martínez y Porres lo sitúan avecindado en Toledo en 1561 en unas casas de la collación de San Pedro ubicadas en el "callejón de la Imprenta y Libreros"[11].

Con todas estas noticias, Cruz Valdovinos pudo trazar la primera aproximación global al artífice donde fue incorporando otras aportaciones inéditas. En 1982 añadió al catálogo de sus obras la cruz procesional de Daganzo de Arriba por la que se le libraron 72.949 maravedís entre 1559-1561 y de la que se conserva el cuadrón

XVI, XVII y XVIII. Valladolid, 1963, pp. 84-86.

7 C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y a la literatura españolas*. T. II. Madrid, 1914, p. 47.

8 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y C. HEREDIA MORENO, "Precisiones sobre la custodia del Corpus Christi de la catedral de Sigüenza". *Archivo Español de Arte* nº 292 (2000), p. 304.

9 Sobre la pérdida y vicisitudes de las custodias que tuvo la sede seguntina, vid. A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y C. HEREDIA MORENO, ob. cit., pp. 303-305.

10 E. GARCÍA CHICO, ob. cit., pp. 87-90.

11 L. MARTÍNEZ y J. PORRES, *Toledo y los toledanos en 1561*. Toledo, 1974, p. 188.

del reverso con el relieve de la Asunción[12]. También recogió su vecindad en Alcalá de Henares a finales de 1561 y su establecimiento en Madrid donde llegó a ser platero de Felipe II. Su residencia en la Corte la documenta en el año 1575 cuando sustituyó como platero real a Manuel Correa, si bien apunta la posibilidad de que el traslado se hubiese producido antes a instancias de su cuñado Francisco Álvarez, que lo introdujo en los círculos cortesanos[13]. En Madrid, en 1579 presentó una petición en nombre de todos los orfebres de la villa para que se retirase el decreto de los alcaldes de Casa y Corte que prohibía a los roperos y plateros con tienda abierta vender por la calle o comerciar con sus obras a través de terceras personas y años después, en 1586 recibió por aprendiz a Juan Ponce. También dio noticias de nuevos trabajos que el toledano realizó para la nobleza o para altos miembros eclesiásticos. Entre ellos figura un sillón de plata para la condesa de Ricla en 1573, así como varios objetos indeterminados para el marqués de Estepa. De igual forma, atribuye ahora a su producción el retablo relicario de la Colegiata de Pastrana, de plata y bronce[14].

A continuación, Barrio Moya publicó en 1989 otro encargo de gran interés para el conocimiento del artífice. El contrato de concierto lleva la fecha de 8 de marzo de 1584 y en él Babia se comprometía a realizar en pocos meses dos mazas de plata de alrededor de 60 marcos y un blandón de unos 100 marcos en precio de 11.000 reales de vellón, a satisfacción de los maestros Juan de Arfe y Francisco Merino. El comitente fue en este caso don Fernando Torres y Portugal, marqués de Villardompardo, recién nombrado virrey del Perú por Felipe II, que en breve plazo zarparía para las Indias a tomar posesión de su nuevo puesto[15]. Años más tarde, Esteras Martín analizó la salvilla de la Seo de Zaragoza, de elegante diseño, donada por el propio monarca[16]. Aparte de su calidad, el hecho de que este último objeto sea el único de carácter civil que ha llegado a nuestros días, incrementa el interés de la pieza.

A los títulos mencionados se sumaron en 1999 otros estudios de Cruz Valdovinos que añadieron a la producción del platero el cáliz del ayuntamiento de Toledo, 100 medallas para las ofrendas en la catedral Primada y el ajuar para el obispo Serrano de Coria (1578), además de los cálices de Elvas y del convento de la Encarnación

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coor.), *Historia de las artes aplicadas en España*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 100.

13 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería madrileña del siglo XVI", en *Madrid en el Renacimiento*. Madrid, 1986, p. 238.

14 Ibídem.

15 J.L. BARRIO MOYA, "El conde de Villardompardo, virrey del Perú y sus encargos al platero Juan Rodríguez de Babia". *Instituto de Estudios Giennenses* nº 137 (1989), pp. 39-46. Las mazas se utilizaron también en la Nueva España como instrumentos del protocolo y símbolo de la dignidad y categoría del virrey. Tenemos constancia, por ejemplo, de las que poseyó el virrey marqués de Cerralbo, aunque desconocemos si se labraron en España o en México. Mencionamos estas últimas en C. HEREDIA MORENO, "Trayectoria del virrey de México don Rodrigo Pacheco y Osorio y de su patrimonio suntuario al servicio de Felipe IV", en prensa en las actas del IV Congreso Internacional sobre platería Iberoamericana.

16 C. ESTERAS MARTÍN, "Platería", en *Jocalías para un aniversario*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, pp. 106-109.

de Segovia (c.1588). El mismo historiador hizo también la atribución del retablo de ébano y plata donado por Felipe II al monasterio de El Escorial[17]. Respecto a obras civiles, dio noticias sobre algunos otros trabajos para la nobleza: blandón y mazas para el conde del Villar y para el marqués de Villamanrique, virreyes del Perú y de Nueva España, respectivamente, y una vajilla para el marqués[18]. Desgraciadamente, todos ellos han desaparecido.

En una de las últimas aproximaciones al platero efectuada en el año 2004, Pérez Grande ha realizado una nueva síntesis de la vida y obra de Rodríguez de Babia, precisando y aportando nuevos documentos sobre su primera etapa en Toledo, como "las cien insignias en forma de medallas" que le encargó la catedral en 1577[19]. También analiza en este artículo, enumerándolas por orden cronológico, las obras desaparecidas y las conservadas. Para la cronología de estas últimas piezas, Pérez Grande tiene en cuenta el análisis de las marcas y añade ahora al catálogo el relicario de Santa Rosalía del convento de San Clemente de Toledo, donación de Ana Berrocal, y dos nuevos cálices. El primero de ellos se guarda en la iglesia de Carranque (Toledo), y el segundo ejemplar pertenece hoy al Museo de Arte Antigua de Lisboa[20]. También considera de su mano y anterior al año 1570 el copón del Seminario Metropolitano de Oviedo que lleva marcas de Toledo y de Rodríguez y que antes se había fechado hacia 1600[21].

Finalmente, Ortega Jiménez ha logrado documentar algunos trabajos para el II Conde de Olivares[22]. Con todos estos aportes, la figura y la actividad de Juan Rodríguez de Babia se ha perfilado de forma bastante nítida. A tenor de todo lo expuesto, su producción conocida asciende en la actualidad a unos veinticinco encargos que, si se desglosaran en piezas sueltas y no se considerasen los juegos como unidades, alcanzaría una cifra sensiblemente mayor. La mayoría de todas estas obras

17 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II", en *Felipe II y las Artes*. Madrid, 1999, p. 671 y "Platería", en *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XIV. Madrid, 1999, pp. 563-566. Respecto al retablo de El Escorial que Valdovinos le adjudica por razones estilísticas identificándolo con el que el artífice cita en su testamento, Fernando Martín defendió la opción de que la primitiva pieza, muy rehecha posteriormente, hubiese pertenecido al emperador Carlos V, vid. F. MARTÍN, "nº 95", en *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía hispánica*. Madrid, 1998.

18 Desconocemos la procedencia de estas noticias porque en ningún caso se citan las fuentes. La vajilla tampoco aparece recogida en el artículo de J.L. BARRIO MOYA, ob. cit. Respecto al ajuar del obispo Serrano, F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería en la diócesis de Coria (S. XIII-XIX)*.T.II. Cáceres, 1987, pp. 1224-1229, documentó que el prelado regaló a la catedral de Coria un cáliz y cruz de pontifical, un báculo, dos fuentes, un par de aguamaniles y un portapaz. Estas piezas se recogen en sendos inventarios de los años 1579 y 1633, y suponemos que entre ellas estarían las labradas por Juan Rodríguez de Babia.

19 M. PÉREZ GRANDE, "Las piezas de platería del ayuntamiento de Toledo". *Archivo Secreto* nº 2 (2004), pp. 134 y 137-141.

20 Margarita Pérez Grande recoge datos de N. CORREIA GUEDES, *Roteiro de ourivesaria. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, 1975, p. 28, nº 72.

21 Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. Periodo Barroco*. Oviedo, 1994, p. 133.

22 J.M. ORTEGA JIMÉNEZ, "Introducción a los bienes suntuarios de don Enrique de Guzmán, II conde de Olivares", en prensa.

ha desparecido, entre ellas algunas tan importantes como las custodias de Málaga y de Sigüenza. Pero lo que todavía queda, así como las noticias documentales que conocemos, resulta suficiente para corroborar su calidad profesional. Recordemos que trabajó para cuatro catedrales (Toledo, Sigüenza, Coria y Málaga) y para varias parroquias y monasterios repartidos por un amplio territorio de la geografía peninsular disperso por Castilla, Andalucía, Extremadura, Aragón y Portugal. Además, entre su clientela civil contó a destacados miembros de la nobleza, tres virreyes inclusive, y al propio monarca Felipe II. Su proximidad al rey propiciaría su acercamiento a las más altas instituciones del Estado.

Los datos que ahora publicamos sobre Juan Rodríguez de Babia suministran noticias inéditas sobre sus circunstancias familiares y sobre algunos encargos que realizó durante su residencia en la Corte para el Real Consejo de Indias. Estas nuevas obras reflejan el prestigio que alcanzó el artífice, si bien los documentos demuestran que no fue el único platero que trabajó para esta institución.

De acuerdo con el testamento del año 1594 al que nos referimos en páginas anteriores, el platero tuvo seis hijos, tres varones -Juan, Luis y Alonso- y tres hembras -Luisa, Feliciana y María-. Sin embargo, en el Archivo General de Indias existen varios documentos referentes a un artífice, hasta ahora desconocido, que debe ser otro vástago del gran maestro toledano. Su primer viaje a las Indias tuvo que acontecer antes del 5 de abril de 1579 porque en esta fecha una Real Cédula ordenaba a los oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla que le otorgasen licencia para "volver" a Nueva España[23]. La orden se ejecutó varios días más tarde y los oficiales reales expidieron el permiso a favor de "Gabriel Rodríguez de Babia, natural de Toledo, hijo de Juan Rodríguez de Babia y de Inés Álvarez para pasar a Nueva España "y que pueda llevar a dos oficiales de su oficio"[24]. Dos años después, las autoridades del Consejo de Indias lo propusieron para desempeñar el oficio de ensayador de la ciudad de México en los siguientes términos:

> "*Los oficiales reales de Mexico tienen un ensayador y valançario para la plata que se trae ante ellos a quintar y este officio esta vacante, parece al Consejo que en el entretanto que el virrey y oficiales informan de lo que es y podrá valer cada año para lo qual se enviara çedula en esta flota, aunque según se entiende son pocos los aprovechamientos que tiene, será a propósito para servirlo Gabriel Rodriguez de Bavia platero, que entiende allí en apartar el oro de la plata, hombre de bien y hábil y suficiente para ello, y venido este parecer se dara cuenta a V. M. para que haga merced de este officio a quien fuere servido. De Madrid a XX de Marzo de MDLXXXI*" (En el margen izquierdo: "*Está bien*")[25].

23 Archivo General de Indias (en adelante AGI). Indiferente, 1969, L.23, f. 30v.
24 AGI. Pasajeros, L.6, E. 2529 y Pasajeros, L.6, E.2575.
25 AGI. Indiferente, 739, N.311.

Del escrito se deduce que la propuesta del Consejo fue aceptada puesto que el Rey dio su conformidad. Además, del texto se desprende que Gabriel era ya en estos momentos un maestro de renombre en la ciudad de México, "hombre de bien, hábil y suficiente" en su trabajo, reputación que, por otra parte, se habría ido ganando por su trayectoria profesional durante varios años de residencia en la capital novohispana, si bien ignoramos cuál fue su actividad y qué obras realizó durante estos años. Tampoco sabemos si su aprendizaje tuvo lugar en España o en México. En todo caso, su origen y filiación quedan claros. Resulta extraño que su padre no lo mencione en su testamento de 1594, pero suponemos que la posible causa de esta omisión sería que el hijo hubiese fallecido tiempo atrás. Si aceptamos esta hipótesis, su temprana marcha a las Indias, primero, y su prematura muerte, después, sobre todo en el caso de que no hubiese dejado descendencia, serían suficientes motivos para excluirlo del testamento y harían de todo punto innecesario citarlo entre los herederos de los bienes paternos. De cualquier forma, los documentos parecen confirmar a Gabriel como hijo de Juan, el único de los cuatro hermanos que continuó la profesión del padre y el único que llevó hasta el Nuevo Mundo los apellidos de la familia[26].

Precisamente el mismo año del regreso de Gabriel a México se documenta la relación de Juan Rodríguez de Babia con el Consejo de Indias, si bien el contenido del escrito indica que los contactos entre ambos -platero e institución- se habían iniciado antes. En 1579 Juan era ya un reputado maestro que se encontraba en la plenitud de su carrera profesional. Establecido en Madrid desde hacía varios años, ostentaba el título de platero del rey desde 1575 y era un artífice reconocido por la calidad de sus obras toledanas y de sus primeros trabajos en la Corte, a pesar de que todavía no había labrado sus piezas de mayor envergadura como debieron ser las custodias de Málaga y de Sigüenza. Parece lógico que el Consejo de Indias acudiese a él a la hora de contratar obras. Pero Juan no fue ni el primero ni el único que trabajó para el Consejo aunque sí el que lo hizo durante más tiempo y el que proporcionó a la institución su ajuar religioso, como luego veremos.

Diversos documentos localizados en el Archivo General de Indias demuestran que al menos una docena de plateros madrileños colaboraron con el Consejo entre los años 1552 y 1726, bien como autores de obras (7) bien como contrastes y marcadores (5) que pesaron e inventariaron sus alhajas en distintos momentos. A través de varios libramientos e inventarios efectuados entre ambas fechas se observa cómo el Consejo fue formando y engrosando su ajuar de plata. Los inventarios nos permiten también conocer la adquisición de otros objetos artísticos -mobiliario, textiles, pinturas y esculturas- que se fueron distribuyendo por las estancias de su sede desde comienzos del siglo XVII y que reflejan de alguna manera la etiqueta y el formalismo que presidían el funcionamiento de las instituciones españolas en la Edad Moderna.

26 Vid. C. HEREDIA MORENO, "Precisiones sobre los cargos públicos de la platería mexicana", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 311.

Los asuntos relacionados con el Nuevo Mundo se trataron durante los años inmediatos al Descubrimiento de América en una sección del Consejo de Castilla. Pero la creación y el reconocimiento oficial del Consejo de las Indias, que tuvo lugar el 8 de marzo del año 1523 mediante Real Cédula expedida en Valladolid, trasladó todo lo relacionado con Indias a este nuevo organismo que, partir de entonces, se erigió en el rector único y exclusivo de la administración indiana, asesorando a la Corona en todo tipo de asuntos ultramarinos[27]. A los pocos meses de su creación, se trasladó a la ciudad de Burgos donde residía entonces la Corte y careció de una sede fija, al menos hasta que el monarca Felipe II estableció la capital en Madrid.

Es decir, el Consejo no tuvo en sus primeros tiempos una residencia estable sino que generalmente seguía a la Corte en sus desplazamientos[28]. No fue hasta 1561, en que el rey se radicó definitivamente en Madrid, cuando la institución fijó su residencia en el antiguo Alcázar madrileño[29] y allí permaneció hasta que se construyó el Palacio Real a mediados del siglo XVIII. El carácter itinerante al que se vio obligada en los primeros años no fue obstáculo para que fuese adquiriendo algunas piezas de plata imprescindibles para el correcto desarrollo de sus funciones políticas y administrativas. Estos bienes se fueron incrementando de manera progresiva y se mantuvieron o renovaron en caso necesario a lo largo del tiempo.

Las primeras noticias sobre este ajuar se remontan a mediados del siglo XVI y se refieren de forma exclusiva a piezas de platería civil encaminadas a que el presidente y, sobre todo, el escribano o secretario, pudiesen desarrollar sus actividades de manera adecuada. La obligación y la necesidad de este organismo de desplazarse al compás que la Corte, con la consiguiente falta de una sede estable, lo impulsaría a adquirir solo los objetos imprescindibles y a desdeñar los superfluos con vistas a su propia comodidad y rapidez de actuación.

---

27 Sobre las circunstancias y avatares de la creación de este organismo vid. D. RAMOS, "El problema de la fundación del Real Consejo de las Indias y la fecha de su creación", en *El Consejo de las Indias en el siglo XVI*. Valladolid, 1970, pp. 11-48.

28 Según el *Portal de Archivos Pares Españoles*, "La plantilla del Consejo evolucionará a lo largo de su historia. Inicialmente estaba compuesta por un presidente, tres consejeros, un secretario, un fiscal, un abogado, un relator, un contador y un portero. Durante el siglo XVII, el número de miembros crece significativamente dando cabida a nuevos oficiales e incluyéndose consejeros de capa y espada". A. HUGO ROSATI, *La América española colonial. Siglos XVI-XVII-XVIII*. Santiago de Chile, 1996, en el capítulo sobre el Consejo de Indias puntualiza que "era la más alta autoridad legislativa y administrativa del imperio americano después del rey, aunque sólo tenía funciones meramente consultivas. Estaba dividido en tres departamentos; dos dedicados a materias de gobierno y uno de justicia".

29 V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1983, p. 546, documentó que Juan Gómez de Mora acondicionó las habitaciones de la reina de Hungría para acoger en ellas al Consejo de Castilla. Según recoge también esta misma autora en "Juan Gómez de Mora Arquitecto real y Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid", en *Catálogo de la Exposición de Juan Gómez de Mora*. Madrid, 1986, p. 385, el Consejo de Estado y el Consejo Real se ubicaron en unas estancias del ala norte del Alcázar. Sin embargo, no hemos logrado localizar la situación concreta del Consejo de Indias. No obstante, por varios autos acordados del AGI, Indiferente, 438, L.34, ff. 51v-55, conocemos que, a lo largo del año 1612, su receptor Diego de Vergara Gaviria entregó a su contador elevadas cantidades en metálico para socorrer a los "albañiles y carpinteros que hacen la obra de la botica real y de los aposentos del consejo".

En cualquier caso, por éstos o por otros motivos, los primeros encargos de platería para el Consejo de Indias se refieren a utensilios de escritura o a objetos de iluminación y todos ellos se encomiendan a plateros madrileños o residentes en la villa y corte donde se fechan los documentos. En este contexto, se conservan dos cartas acordadas dirigidas al secretario del Consejo, Hernando Ochoa, para que se librasen sendas cantidades por el importe de dos campanillas de plata. Por la primera, con fecha en Madrid en 18 de agosto de 1552 y firmada por el príncipe Felipe, el platero Pedro de Villegas había de recibir 7.782 maravedís[30]. Por la segunda, fechada en Valladolid en nueve de setiembre de 1553, se habían de entregar "de los bienes de vuestro cargo y penas de estrado a (en blanco) Villarreal, platero, 19 ducados que valen 7.125 maravedís que son los mismos y se los mandamos dar por una campanilla de plata que hizo para este Consejo y con la hechura della costó los dichos maravedís"[31]. Dos años después, Francisco de Arguello cobraba 73 reales por hacer un sello real de plata[32].

Hay noticia también de los trabajos efectuados por Martín de Arrandolaza, platero de quien ya constaba su estancia en Madrid en el año 1573[33]. Su marca se conserva en un plato del obispo Ochoa de Salazar en el monasterio de Clarisas de San martín de Don y en una fuente con desagüe de la catedral de Toledo[34]. Debía ser un artífice de cierto renombre en la villa puesto que el Consejo de Indias lo contrató en 1565 para labrar dos tinteros, dos salvaderas y unos candeleros de plata[35]. Por todo ello, el mencionado secretario le pagó un total de 1416 reales y 17.754 maravedís que se le libraron en tres plazos diferentes[36]. Varios años más tarde Juan Arrandolaza, posible familiar del anterior, recibió 11.028 maravedís en 19 de enero de 1569 por otros dos candeleros[37].

Otras necesidades suntuarias se plantearon al Consejo en el año 1579. En esta fecha su ubicación ya debía estar plenamente consolidada en algunas dependencias del Real Alcázar madrileño puesto que disponía de sede y capilla propias. De ahí la compra de nuevas alhajas, ahora de uso exclusivamente religioso, que se detallan en la abultada "Cuenta de las piezas de plata, casullas y aderezos que se hizieron para la capilla del Consejo de Indias a cargo de su portero Juan de Villares" por un monto total de 93.380 maravedís, según las cuentas que presentó Alonso de Cartagena,

30 AGI. Indiferente, 424, L.22, f. 428v.

31 AGI. Indiferente, 424, L.22, f. 523r (6). Esta última va firmada por el receptor Lope de Ribadeneira.

32 AGI. Indiferente, 425, L.24, f. 192v.

33 A. FERNANDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 274.

34 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 566.

35 Los candeleros costaron 15884 maravedís, pesaron 7 marcos, 1 onza y 4 ochavas, a razón de 2210 maravedís el marco y el resto de la hechura.

36 AGI. Indiferente, 425, L.24, ff. 212v-213, 219 y 251v. Los libramientos tuvieron lugar en 22 de enero, 26 de febrero y 28 de julio. Por los candeleros percibió 17.754 maravedís: 15.884 por los 7 marcos, 1 onza y 4 ochavas que pesaron, a razón de 2.210 maravedís el marco, el resto por la hechura. Por los tinteros y salvaderas se le libraron sucesivamente 300 y 1116 reales.

37 AGI. Indiferente, 425, L.24, f. 446v. Pesaron 4 marcos y 10 onzas, a razón de 2210 maravedís el marco de plata y a 40 reales de hechura. AGI. Indiferente, 426, L.25, f. 106r-106v.

su receptor, en 20 de junio de 1579[38]. Cartagena califica globalmente estos enseres como "gastos de estrado" y en ellos se incluyen, por una parte, una almohada de terciopelo negro para el presidente y, por otra, diversos ornamentos, a saber, "una casulla de terciopelo carmesí con su estola y un amito y dos albas y dos amitos, dos paños para la mesa de altar y dos paños para limpiar la plata". Todo ello se había comprado al mercader Gaspar Rodríguez por un precio de 20.134 reales[39].

Los 73.246 maravedís restantes se gastaron en 2 alfombras, una para el altar y otra para el estrado del presidente. En esta cantidad se incluye también el precio de algunos textiles litúrgicos como dos pares de corporales con sus palias e hijuelas, un hostiario y una bolsa de terciopelo labrado con sus alamares y un paño de tafetán carmesí para sobrecáliz.

El grueso de la partida lo constituyen, sin embargo, varias piezas de plata que había labrado Juan Rodríguez de Babia y que confirman la colaboración del platero con una de las más altas instituciones del reino de Castilla. Según este documento, a la mano de Babia se deben "un cáliz y una patena y dos candeleros y dos vinajeras y una fuente que pesaron 17 marcos, 3 onzas y 6 ochavas y media". La relación detallada con sus pesos y precios la firmó el propio Babia junto con Guillén Ybar, contraste de corte, en 11 de julio de 1579, en los siguientes términos[40]:

"*-Peso el caliz dorado cuatro marcos, una onza y una ochava y media que a 11 ducados el marco de plata y oro y hechura valen 501 reales y medio.*

-Pesaron los dos candeleros de altar siete marcos y una ochava que a rrazon de a 68 reales el marco montan 466 reales, de la hechura de los candeleros a 4 ducados por marco que montan 308 reales.

-Peso la fuente tres marcos y una ochava a rrazon de 65 reales el marco monta 196 reales. De la hechura desta fuente que es toda torneada a 2 ducados y medio el marco que monta 7 ducados y medio que valen 82 reales.

-Peso las vinajeras tres marcos y dos onzas y dos ochavas, vale la plata a como esta dicho 213 reales y un cuartillo. De la hechura de cada marco a 3 ducados que valen 107 reales.

-De seis escudos de armas de S.M. a como se pagan en palacio que es a 6 reales por cada uno, 36 reales".

Firmado y rubricado "*Joham Rodriguez de Babia, platero de Su Majestad Guillen de Ybar, contraste en esta corte*"[41].

38 AGI. Contaduría, 233.

39 Ibídem.

40 Ibídem.

41 Según un documento del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHN), Consejos, libro 1197, f. 235, a este platero, hasta ahora desconocido, le sucedió como contraste de Corte Alonso Muñoz que murió en 1587 y fue sustituido, a su vez, en 14 de noviembre de este año por Martín González. Muñoz había sido marcador de Corte en 1573 según la marca que aparece en un cáliz de colección particular publicado por A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J.RABASCO, ob. cit., p. 218.

Por lo tanto, el precio total de todas estas piezas incluyendo la plata y la hechura ascendió a 1.909 reales. Además, el desglose de las cantidades indica que el material costó a 65 reales el marco mientras que el precio de la hechura osciló, suponemos que en función de la dificultad de su técnica y de su ejecución. Así, aparte del cáliz, cuya hechura no podemos calcular porque su coste se indica globalmente, plata y dorado inclusive, la fuente, toda torneada, se cotizó a 2 ducados y medio el marco, los candeleros alcanzaron un valor de 4 ducados el marco, y las vinajeras se valoraron a 3 ducados.

Unos meses antes, el 13 de enero de 1579, el maestro toledano ya había percibido del citado Alonso de Cartagena 24 reales por cuatro escudos de las armas reales que hizo en cuatro candeleros de este consejo y por hacer y aderezar un sello y limpiar los tinteros y salvaderas[42]. Otros encargos realizó Juan Rodríguez de Babia para el Consejo de Indias, puesto que varios años después su receptor Antonio de Cartagena recibió nueva orden de librarle 650 reales por "dos candeleros de plata que hizo para el servicio de este consejo, los 550 reales y medio dello por la plata que pesaron los dichos candeleros y los demas por la hechura dellos... fecho en Madrid en 27 de enero de 1579"[43]. Por otra parte, es probable que Babia fuese también el encargado de dorar las piezas religiosas que él mismo había labrado con anterioridad. Al menos, entre "las alhajas de la capilla que estaban en poder de su portero deste Real Consejo de las Indias Juan de Morales", que le entregaron en Madrid a 7 de agosto de 1606, se registra el ajuar de plata ya conocido pero ahora sobredorado y con un valor superior al del año 1579. Además, se añade "una cruz de plata sobredorada con su pie todo liso y con un Christo y un escudo de las armas reales que pesó 8 marcos y 4 onzas y una ochava que monta a la ley 542 reales" que pudiera ser un nuevo trabajo de nuestro platero[44]. En el mismo inventario se detallan cuatro juegos de ornamentos completos y otros enseres para la capilla como dos alfombras turcas, tres bancos de nogal forrados de cordobán y siete almohadas[45].

En cuanto a los instrumentos de platería civil, se suman en 1579 un par de juegos de tintero, salvadera y piezas para plumas, y una caja de escribanía "de plata blanca y dorada con su tapador y cuatro bolitas por pies con dos escudos de las armas reales y un letrero en la chapa de abajo que dice del consejo real de las Indias, que peso 2 marcos, 2 onzas y 5 ochavas…, que suma y monta 151 reales". También

42 AGI. Indiferente, 426, L26, f. 145v. Suponemos que el documento se refiere a las piezas labradas por los Arrandolaza antes mencionadas.

43 AGI. Indiferente, 426, L.26, ff. 145v-146r.

44 AGI. Contaduría, 233.

45 "*4 ornamentos con sus estolas y manípulos, dos albas con sus amitos y cíngulos, el uno de tela blanca con cenefas de tela alcachofadas de oro y plata y otro de damasco blanco con cenefas de plata, y tres alfombras, las dos turcas grandes y la una pequeña vieja y 3 bancos de nogal forrados de cordovan viejo pespunteado de seda y siete almohadas de terciopelo negro viejas y dos bolsas de tela para los corporales. Tres damascos pequeños para cubrir el atril, uno blanco, otro carmesí y otro morado, otros tres de gasa de los mismos colores para cubrir el cáliz y dos pares de purificadores, dos sábanas para el altar y dos paños de manos y dos de aparador y dos para limpiar la plata y dos cajones de pino para guardar lo referido en esta partida y un misal*".

se mencionan ahora por primera vez "dos candeleros de virolas (sic) y mecheros hechos a la antigua con las armas reales que pesaron 7 marcos y 4 ochavas que montan 459 reales". Todo el conjunto, incluyendo las piezas realizadas entre 1552 y 1579, fue pesado y valorado por el platero Diego de Zabalza en Valladolid en 1 de setiembre de 1605. Recordemos que Zabalza fue nombrado platero del duque de Lerma en este mismo año y que la estancia de la Corte en la ciudad del Pisuerga obligaría al Consejo de Indias a desplazarse de nuevo[46].

Tras su regreso a Madrid, los inventarios de los bienes del Consejo se sucedieron de manera intermitente y desigual al compás que se renovaban los individuos encargados de su custodia. Por ejemplo, el 5 de setiembre de 1642, Francisco de Nápoles Mudarra, contraste y marcador de la villa de Madrid, pesaba la plata del servicio de la capilla sin ninguna novedad respecto a los listados anteriores[47]. No se registran nuevos encargos de plata hasta de 30 de septiembre de 1655. En esta fecha el Consejo libró a su portero Miguel Amador 551 reales para pagar cuatro salvaderas, una caja de escribanía y dos macetas de sellos que se hicieron para la cámara y que pesaron 3 marcos, y 3 onzas, es decir "307 reales en plata y bajando de ellos 62 reales que monta la salvadera deshecha que se le entregó quedan 235 reales y el gasto que ha hecho en pagar sus hechuras, escudos y letras importa 324 reales en vellón que reducidos a plata… montan 216 reales"[48]. Desconocemos el nombre de su artífice, pero estas últimas piezas rebasan ya por completo la cronología de Juan Rodríguez de Babia.

No es el momento de detallar ahora por menor la relación de bienes muebles que fue acumulando el Consejo a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pero la simple lectura de algunos inventarios entre 1605 y 1723 revela la cuantía de este patrimonio y suministra algunas pistas sobre su distribución por las distintas estancias y sobre los usos y funciones de cada sala y el protocolo por el que se regían sus miembros según su categoría.

A partir de 1613, se registran algunos cuadros con sus marcos dorados que se van distribuyendo por varias dependencias. En la sala segunda se localiza "La venida del Espíritu Santo" y en la tercera se dispusieron un Cristo muerto y la Epifanía. Dos de estos lienzos debieron ser los que pintó Bartolomé Carducho por los que se le habían librado 73 ducados el 13 de noviembre del 1604[49]. No obstante, sería en el año 1723 cuando el patrimonio mueble alcanzó su mayor volumen. Para estas fechas el Consejo de Indias tenía a su disposición algunas estancias, alhajadas con más de treinta pinturas al óleo y equipadas con el mobiliario y los utensilios adecuados para el correcto ejercicio de sus actividades.

Todas las salas disponían de una o varias pinturas de devoción que marcaban la nota religiosa imprescindible en la época. Además, algunos mapas y vistas de

46 A. BARUQUE MANSO y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón". *Príncipe de Viana* nº 140-141 (1975), p. 612.

47 AGI. Contaduría, 233.

48 Ibídem.

49 AGI. Indiferente, 427, L.31, f. 237v.

ciudades proporcionaban datos sobre la situación geográfica y el aspecto de las localidades americanas: La "sala de gobierno", por ejemplo, se adornaba con lienzos de Nuestra Señora de Guadalupe y de Las Mercedes, más otros del Puerto de Cavite, la Batalla de los portugueses en Buenos Aires y la Ciudad de Panamá, cinco mapas de papel y otros dos en pergamino sobre tabla. En la "sala de justicia" se localizaban las pinturas de la Virgen del Rosario y las dos antiguas de la Epifanía y el Descendimiento, 10 mapas en lienzo, varias vistas de ciudades[50] y otro de la iglesia de Guatemala, además de un oratorio portátil de nogal, caoba y bor, "con su errar pavonado y clavado, de tres baras y media de alto, sin la camisa y remate, y dos y medio de ancho". Por último, en la "sala de recopilación", presidida por un lienzo del Crucificado, se guardaba un mapa de papel; en la de la "contaduría", una imagen de bulto de Nuestra Señora de la Rosa, y en la "antecámara", cuatro mapas viejos.

El Consejo había acondicionado también las salas con media docena de alfombras, dos de ellas turcas, una tapicería con la historia de Asuero y un paño con "la discordia de la manzana". El mobiliario, reducido pero de carácter funcional, estaba compuesto por nueve bufetes, un par de escritorios, varias sillas y una treintena de bancos de nogal que se distribuirían por los distintos espacios. Pieza importante debía ser un "archivo grande como armario de caoba con su barandilla de lo mismo y su errar dorado, con siete estantes grandes de pino con cinco cuerpos para los libros", a cuenta del cual el ensamblador Juan Martínez recibió 500 ducados el 11 de enero de 1606[51]. Este armario vino a sustituir al viejo cajón de pino donde, hasta entonces, se guardaban los libros del Consejo[52]. Entre todos estos enseres[53], el presidente disponía para su uso exclusivo de un pequeño escritorio de Alemania con su llave para guardar los "papeles secretos", mientras que los relatores habían de

---

50 En relación con estas obras debe estar la libranza a favor del pintor Diego de Urbina de 76 reales en retribución por dos pinturas del puerto de San Juan de Ulúa, en Nueva España, en el año 1571 (AGI. Indiferente, 426, L.25, f. 107r) o la orden de pago de 55 reales a Ruy López de Araque en el 1577 por otras dos que hizo del valle de Jauja (AGI. Indiferente, 426, L.26, f. 54).

51 AGI. Indiferente, 427, L.31, f. 282v.

52 Además de libros de derecho civil y canónico, se registran *Las Partidas* de Gregorio López, *La Recopilación* en dos cuerpos, *Los Cuatro Libros de las Cédulas* que hizo Diego de Navas, *El Concilio de Trento*, *Las Ordenanzas de la Casa de la Contratación de Sevilla*, *Ordenanzas de Prior y Cónsules*, *Las Leyes de Indias*, el *Cuaderno del encabezamiento general* y un *Vocabulario de la lengua del Perú*, entre otros títulos.

53 Según varias cartas acordadas del Consejo de Indias conservadas en el AGI., entre 1564 y 1620 los entalladores siguientes percibieron diversas cantidades por trabajos para la institución: Juan Martínez 4 .620 reales por el material, hechura y herraje de dos cajones que confeccionó por orden de Francisco de Tejada (Indiferente, 427, L.31); Diego del Corral, 90 reales por 3 sillas, 5 ducados por una mesa, 184 reales por una mesa de nogal, un banquillo y un banco, 139 reales por una escalera y dos sillas, 36 reales por un bufete de nogal (Indiferente, 425, L.24, ff. 132, 213, 234v, 297 y 421v); Juan de Segura, 25 ducados (Indiferente, 426, L.27, f. 153v); Miguel de Sangüesa, 200 reales por una mesa de nogal (Indiferente, 425, L.24, f. 368); Luis López, 100 reales por un arca de nogal (Indiferente, 425, L.24, f. 201v); José del Río, 2100 reales por 12 bancos de nogal (Indiferente, 428, L.35, ff. 136r-136v y 139v); Bautista Zapata, 1800 reales por los seis bancos que hizo para la Sala Mayor del Consejo (Indiferente, 427, L.31, f. 238r) y 2.700 reales por 9 bancos de nogal (Indiferente, 428, L.33, f. 184); otros 25 ducados recibió Juan de Segura (Indiferente, 426, L.28, f. 47v).

conformarse con tres cajones de pino. A ellos se reservaban también cuatro taburetes cubiertos de cordobán colorado "donde ponen los relatores los papeles para hacer sus relatos" y tres bancos de nogal bajos, acolchados y sin respaldar. Otros bancos de diferente formato y riqueza -con o sin respaldos, rasos o acolchados de terciopelo o de cordobanes- los utilizaban otros miembros del Consejo según su categoría[54]. Al escribano estaría reservado además en cada sala un bufete con un juego de escribanía de plata y demás útiles de escribir, necesarios para el ejercicio de sus actividades.

El Consejo contaba también, como hemos tenido ocasión de comprobar, con una pequeña capilla u oratorio convenientemente equipado para el desarrollo de sus funciones religiosas. Por ejemplo, su ajuar textil, compuesto por alfombras y manteles para el altar, así como los varios juegos de ornamentos de diferentes colores, permitía celebrar Misa a lo largo de todo el año litúrgico, mientras que algunos otros paños de altar, junto con dos más para limpiar la plata, garantizaban el decoro debido. A este decoro contribuía también el conjunto de obras labrada por Juan Rodríguez de Babia, al que antes aludimos, que estaba formado por cáliz y juego de vinajeras, cruz de altar y dos candeleros, imprescindibles para la liturgia. En este ámbito sagrado, el presidente se situaba en el estrado cubierto con su alfombra y almohadón, mientras que los demás miembros del Consejo se distribuían en los bancos de cordobanes[55].

Además, aparte de la platería religiosa y civil que hemos ido detallando en las páginas anteriores, el ajuar del Consejo de Indias se incrementó de manera accidental en ciertos momentos por diferentes motivos. De esta forma, en el año 1571, Reynalte, platero de la corte[56], tuvo que tasar unas esmeraldas que estaban en poder de la viuda del receptor Antonio de Cartagena[57]. Al contraste de corte, Alberto de Aranda, correspondió tasar otra partida de joyas "procedidas de la causa que se hizo contra Juan Antonio de Tejada y otros reos de Cartagena" en el año 1726[58]. Parte de estas alhajas se vendieron en precio de 105 pesos y 2 reales y medio de plata[59]. El resto se depositó a cargo del escribano de Cámara del Consejo y en 1726 don Juan Ortiz de Bracamonte las entregó a su sucesor, don Antonio de Salazar y Castillo:

---

54 Estas cuestiones tenían gran importancia en la época y los más mínimos errores de protocolo llegaban a alcanzar dimensiones desmesuradas. Recordemos el monumental escándalo que tuvo lugar en la catedral de Sevilla durante la misa fúnebre celebrada en honor de Felipe II que reflejó Miguel de Cervantes, estante a la sazón en la capital andaluza, en su célebre soneto "Voto a Dios que me espanta esta grandeza…".

55 Al menos dos de ellos los realizó el entallador Francisco de Segura, a quien se pagaron 36 ducados en 1587 (AGI. Indiferente, 426, L.27, f. 154).

56 Posiblemente se trate del maestro Francisco de Reynaltes que en el año 1612 era platero de oro de su Majestad, según consta en el "Quaderno de gajes del tercio primero de 1612", como recoge J. MARTÍNEZ MILLÁN y M.A. VISCEGLIA, *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*. Vol. II. Madrid, 2008, p. 545.

57 AGI. Indiferente, 426, L.25, f. 106r-v.

58 AGI. Contaduría, 256B, nº 2, 12.

59 Ibídem. "el rosario con su cruz de cuentas de coral engastado en oro su precio de 20 pesos, la sortija de una esmeralda en 12 pesos, el relicario de oro ochavado guarnecido de esmeraldas con Nuestra Señora de la Soledad y Santa Rita en 34 pesos y la venera de insignia familiatura (sic) en 39 pesos y medio".

"Hacele cargo de una sortija guarnecida con 21 diamantes, otra compuesta con 1 diamante y 2 esmeraldas, una vuelta de cordoncillo de oro de eslaboncillos con un mondadientes hechura de mosquete y tres pajuelas, otro mondadientes de oro esmaltado, otro cordoncillo de oro de trencilla de hilo puesto en un baston con casquillo de plata en el remate, un rosario engastado con cuentas de piedra de cruces, un cofrecillo guarnecido con cantoneras de plata…".

Ignoramos quién fue el artífice de todas estas piezas y cuál fue el destino posterior de las mismas. Posiblemente, el Consejo de Indias se desprendería de ellas poniéndolas a la venta, pero, en cualquier caso, durante algún tiempo estuvieron en mano de la institución y formaron parte de su ajuar.

Las joyas de Juan José García, un artista madrileño raro y olvidado

Mª ANTONIA HERRADÓN FIGUEROA

Museo del Traje,

Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid)

Juan José García García nació en Madrid el 8 de marzo de 1893 y murió en la misma ciudad en 1962. Contemplando la dilatada trayectoria artística que recorrió a lo largo de casi cincuenta años de intenso trabajo, parece imposible que su figura sea, todavía hoy, una de las grandes desconocidas no sólo del panorama artístico nacional, sino también del madrileño. El silencio que ha rodeado su figura y su obra sólo puede calificarse de sorprendente, y se hace todavía más patente al comparar su carrera con la de otros artistas que fueron sus contemporáneos: muchos de éstos vienen siendo estudiados desde hace décadas, sus obras se exponen en galerías y en los más destacados museos, también se subastan y se coleccionan, y sus biografías se incluyen con asiduidad en manuales universitarios y catálogos de exposiciones. El caso de Juan José es bien distinto, a pesar de haber compartido tiempo y, muchas veces, espacio, con una extensísima nómina de artistas españoles que en la actualidad gozan de una envidiable posición en nuestra historia del arte[1].

1 Entre los pintores de su generación cabe citar a Federico Beltrán Masses (1885-1949), Néstor Martín Fernández de la Torre, *Néstor* (1887-1938), José Moreno Villa (1887-1955), Rafael Barradas (1890-1929), Celso Lagar (1891-1966), Joan Miró (1893-1983), José Togores (1893-1970), Francisco Domingo (1893-1974), Pancho Cossío (1894-1970), Benjamín Palencia (1894-1980), Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984), Carlos Sainz de Tejada (1897-1959), Gregorio Prieto (1897-1992), Francisco Bores (1898-1972), Eduardo Santonja Rosales (1899-1966), etc. Entre los escultores figuran José Capuz Manzano (1884-1966), Mateo Hernández (1885-1949), Victorio Macho (1887-1966), Julio Antonio (1889-1919), Ángel Ferrant (1891-1961), Alberto (1895-1962), Emiliano Barral (1896-1936) o Juan Cristóbal (1898-1961). Entre los dibujantes e ilustradores se encuentran nombres de la talla de Eduardo Jener (1882-1967), Salvador Bartolozzi (1882-1950), Rafael Penagos (1889-1954), José Zamora (1889-1971), Federico Ribas (1890-1952), Ricardo García López, K-Hito (1890-1984), Enrique Ochoa (1891-

El madrileño forma parte de una generación nacida en torno al cambio de siglo, que alcanzó su madurez artística en las décadas de los 20 y los 30, y cuya trayectoria vital y profesional se vio alterada merced al brusco corte que supuso la irrupción de la contienda civil española. Llamada por algunos "generación de la República", o "generación vanguardista", coincide en el tiempo con la literaria "generación del 27". Sin embargo, no todos los artistas y escritores de esta generación han sido merecedores de estudios en profundidad, al menos hasta épocas muy recientes. Así ocurría todavía en los años ochenta, cuando Estrella de Diego tomó prestado de Federico Carlos Sáinz de Robles los epítetos "raros y olvidados", para añadir a propósito de esta cuestión que somos deudores de una generación olvidada y mal estudiada en todas sus vertientes: literatura, arte, moda, etc.[2]. A nuestra vez hemos tomado prestados los adjetivos ideados y esgrimidos por Sáinz de Robles porque pensamos que cuadran muy bien con la figura de Juan José, miembro de honor de esa generación relegada y, además, especialista en una disciplina artística que en buena medida también puede calificarse de olvidada, en el sentido de que tradicionalmente viene ocupando un lugar secundario en relación con las llamadas Artes Mayores. Así, el particular universo artístico de Juan José bien puede calificarse de "raro", no con las acepciones más comunes de "extraño" e "inaudito", sino más bien con el complejo significado de los términos "chocante" (por desconocido), "extraordinario", "sorprendente", "ignoto" e incluso, por qué no, "genial".

Juan José fue, ante todo, un artista extraordinariamente versátil, aunque mantuvo una vinculación especial con el trabajo de los metales: hierro primero, bronce y plata

1978), Roberto Baldrich (1895-1959), etc. Entre los orfebres destacan Ramón Sunyer Clará (1889-1963), Jaime Mercadé Queralt (1889-1967), Osmundo Hernández Calzada (1893-1956) y Eloy Hernández Calzada (1897-1974), etc. Por último, otras notables figuras del panorama artístico del momento fueron los catalanes José María Gol (1897-1967), especialista en el trabajo del vidrio, y el lacador Luís Bracons (1892-1961).

2 F.C. SÁINZ DE ROBLES, *Raros y olvidados*. Madrid, 1971, libro que está dedicado a una serie de literatos que, sin tener la categoría de sus contemporáneos de la Generación del 27, constituyen un excelente testimonio de la mentalidad española de la época. E. de DIEGO, "El Déco y los ilustradores en Madrid". *Villa de Madrid* nº 78 (1983), p. 50. Es cierto que en las tres últimas décadas se ha trabajado con entusiasmo para sobrepasar las artificiales fronteras que con insistencia han venido trazando la rareza y el olvido, tanto es así que los terrenos mal conocidos y peor estudiados se han reducido de manera progresiva y, si hacemos balance, realmente significativa. Por ejemplo, las publicaciones de la citada De Diego y, más tarde, los trabajos de Fontbona y Pérez Rojas, han permitido recuperar para las generaciones actuales las destacadísimas figuras que hicieron de la sociedad española de esos años un ejemplo indiscutible de vanguardia y modernidad. Por otro lado, estudios específicos dedicados a empresas como Floralia, Gal y Myrurgia cuyo éxito comercial se basó entonces en las ilustraciones y en el diseño publicitario, han supuesto la definitiva expresión del reconocimiento de los valores plásticos de nuestros dibujantes. Otro avance notable ha supuesto, a mi juicio, el estudio monográfico que José Carlos Brasas Egido dedicó en 2003 a los orfebres y esmaltistas Osmundo y Eloy Hernández Calzada, genuinos representantes de unas artes decorativas también olvidadas hasta entonces ("Los hermanos Hernández y la orfebrería religiosa *Art Decó* en España". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 97-109). Por último, en línea con esta tendencia, hay que mencionar, entre otras, la exposición monográfica de los dibujos de Salvador Bartolozzi, auspiciada por el Ayuntamiento de Madrid en 2007. Parece, en definitiva, que los vientos están cambiando.

después. De hecho, él mismo se autodenominó cincelador, un término quizás arcaico y trasnochado ante nuestros ojos que lo vincula a las antiguas y tradicionales técnicas del trabajo de los metales. Estamos, pues, un cincelador convencido y reconocido, en la estela de los grandes maestros rejeros de otras épocas que, sin embargo, no se limitó a realizar rejas. Su producción fue mucho más allá, ya que al mismo tiempo fue dibujante, escultor, pintor, broncista, esmaltador, platero… En líneas generales, las piezas salidas de sus manos encajan con comodidad en el complejo universo de las artes decorativas, denostadas en ocasiones, y mal comprendidas y peor conocidas en general, ya que en ellas confluyen matices de muy diversa índole. Así, se ha hablado indistintamente -según las épocas, las corrientes historiográficas o los autores- de artes aplicadas, de artes industriales, de industrias artísticas, de artes suntuarias, de bellos oficios, etc. En este sentido, hay que recordar que el debate en torno a esta cuestión fue especialmente intenso en nuestro país durante el primer tercio del siglo XX, es decir, justo en el momento en que Juan José iniciaba su carrera artística[3].

Esta versatilidad le condujo a abarcar casi todo el repertorio de objetos que rodean al hombre y que, desde el punto de vista de la historia del arte, forman parte de las artes decorativas: desde lámparas de techo, pie y mesa hasta custodias, pasando por puertas, muebles, cálices, cubrerradiadores, coronas marianas, encuadernaciones, pinturas religiosas, anuncios publicitarios, morillos, sagrarios, tabernáculos, biombos, altares, medallas conmemorativas, relieves decorativos, diseños de vidrieras y mosaicos, platos, marcos, veletas, etc. Como veremos, en la nómina de sus trabajos, que parece no tener fin, también ocupa un lugar destacado la joyería.

La producción joyera de Juan José

Si repasamos la historia del arte occidental vemos como un gran número de artistas, especialmente escultores pero también pintores, han intentado en un momento u otro de su trayectoria profesional traducir su concepto de la forma al universo del adorno personal. En el caso de España ahí están para refrescarnos la memoria los nombres de José Llimona (1864-1934), Francisco Durrio (1868-1940), Manolo Hugué (1872-1945), Julio González (1876-1942), Pablo Gargallo (1881-1934), Salvador Dalí (1904-1989), Eduardo Chillida (1924-2001), Anthony Caro (1924-2013) y un largo etcétera. Algunos de ellos, caso de Durrio y González, dando vida a sus joyas mediante el trabajo directo del metal; otros, por ejemplo Llimona,

3 Según ha señalado F. GARCÍA RODRIGUEZ, "Teoría del arte: las artes decorativas en la prensa española del primer tercio del siglo XX", en *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX: VII Jornadas de Arte*. Madrid, 1995, pp. 459-470, incluso también la prensa de la época se hizo eco en gran medida de una polémica que por entonces no llegaría a cerrarse del todo. De a ahí que las publicaciones de las décadas siguientes no puedan disimular tales desacuerdos y vacilaciones, llegando incluso a combinar dos o más de los títulos apuntados, en un intento de alcanzar una mayor claridad. Como se recordará, en 1982 se publicó lo que puede ser considerado uno de los clásicos manuales dedicado a estos temas. El volumen, coordinado y prologado por Antonio Bonet Correa, se tituló *Historia de las artes aplicadas e industriales en España.* Sin embargo, casi dos décadas más tarde la colección Summa Artis retomó la denominación clásica al editar *Las artes decorativas en España.*

Hugué y Dalí, sólo diseñando y dejando la producción final de las piezas en manos de reputados joyeros. Por otro lado, aunque no es infrecuente que este acercamiento del artista a la joyería se produzca al final de su vida, es mucho más habitual que el contacto tenga lugar en los comienzos de la praxis artística. Precisamente este fue el momento elegido por Juan José para idear y realizar joyas. Y si bien a lo largo de toda su carrera fueron constantes sus incursiones en este campo creativo -siempre con las lógicas evoluciones estilísticas, que le condujeron a estilizar el mundo clásico, a revisitar el renacimiento, a experimentar con la modernidad del art déco y a acercarse al organicismo- va a ser en sus primeros años como artista, es decir, entre 1916 y 1923, cuando concibió sus joyas más singulares, las cuales sorprenden por su originalidad, por sus especiales cualidades estéticas y, sobre todo, por su estrecha relación con el resto de sus trabajos contemporáneos. En efecto, como veremos, estas joyas nos muestran la visión artística de su autor pero en otra escala, una cuestión que no sólo guarda relación con las dimensiones propiamente dichas de las piezas, sino también con el sistema empleado por el madrileño para resolver problemas técnicos y formales en el espacio tan concreto y limitado que ofrece la joya.

En nuestra opinión, el momento histórico elegido por Juan José para acercarse a la joyería era, por distintas razones, extraordinariamente propicio. Aunque entre nosotros no abunden los análisis de la joyería en el contexto de la cultura artística contemporánea, algunos investigadores sí han reflexionado acerca de lo ocurrido al respecto a comienzos del siglo XX. Así, Barañano nos recuerda tres hechos concurrentes que contribuyeron por entonces a revalorizar la joyería. El primero guarda relación con la propia reivindicación de la categoría de las artes decorativas, dentro de la cual se sitúa la joyería. El segundo se deriva del aprecio que despierta en ese momento el trabajo creativo del joyero en el sentido renacentista del maestro orfebre. Y el tercero es una consecuencia de la ruptura de la corriente predominante en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se valoraban los adornos exclusivamente por la magnitud de sus piedras preciosas y por su peso[4]. Parece, pues, que el madrileño estaba en el momento justo y en el lugar adecuado. Ya en fecha tan temprana había dado suficientes muestras de su absoluto compromiso con unas artes decorativas que estaba cultivando sin restricciones. Se trataba además, por su formación y por su proyección, de un auténtico artífice renacentista. Y, por último, aunque no por ello menos importante, el hierro -que, como sabemos, reivindicaron por entonces muchos ingenieros, arquitectos y también artistas- acabó adquiriendo entre sus manos un valor supremo, más allá de su mero coste económico, ya que había empezado a ser considerado como materia prima dotada de extraordinarias cualidades plásticas y, por tanto, tan apta y tan noble para ser utilizada en la joyería como lo habían sido el oro y la plata desde la más remota Antigüedad.

4 K. DE BARAÑANO. "Julio González: orfebre", en J.R. ESCRIBÁ (coor.), *Julio González en la Colección del IVAM. Orfebrería y joyería / Jewellery and Jewels*. Valencia, 2004, pp. 8-11.

Por tanto, pensamos que la fructífera relación que Juan José mantuvo con este sector de las artes decorativas entre 1916 y 1923 no fue casual, sino que de algún modo se vio favorecida por la existencia previa de un caldo de cultivo extraordinariamente propicio. Tampoco debe entenderse esta dedicación como una actividad marginal en relación con el resto de sus obras, puesto que hemos documentado más de un centenar de trabajos al respecto. Este conjunto, que incluye tanto bocetos y diseños como piezas finalmente realizadas, nos habla ante todo del sincero y firme interés del artista por ahondar una vez más, ahora través de las joyas, en las posibilidades expresivas de los metales, especialmente del hierro, una materia que en España, salvo muy raras excepciones como, por ejemplo, Ramón Teixé i Boldú o el citado Julio González, estaba por entonces situada al margen de los lenguajes artísticos vinculados al ornato personal[5]. Es precisamente ese análisis que realiza Juan José del hierro como concepto plástico lo que permite establecer un nexo de unión entre su producción joyera y la de los artistas citados, obviamente muy alejados del madrileño en lo relativo a cuestiones puramente estilísticas. Estamos, pues, ante una elección consciente que, además, parece haber sido perfilada al detalle, algo que, en nuestra opinión, quizás sea lo más interesante.

Así parece indicarlo además el hecho de que, entre el gran abanico de posibilidades que históricamente ha venido ofreciendo la joyería, en esta primera etapa de trabajo su campo de actuación aparezca acotado sin vacilaciones y, en consecuencia, reducido a tres tipos fundamentales de joyas: sortijas, colgantes-broches y alfileres de corbata[6]. Pero incluso podríamos ir aún más allá, ya que en esa breve serie van a sobresalir las primeras, el grupo cualitativa y cuantitativamente más numeroso y, a todas luces, el más cuidado y apreciado por Juan José.

En nuestra opinión, tan singular predilección por las sortijas encajaba bien con una personalidad artística que, como venimos anotando, se había ido aquilatando

5 A pesar de que, como hemos señalado, estamos ante un período bastante desconocido de la historia de la vertiente artística de la joyería, es inevitable comparar la faceta del Juan José creador de joyas con ciertos artistas de una generación anterior que transitaron por caminos similares. Uno de ellos es el catalán universal Julio González, cuyo vínculo con el hierro y cuyos trabajos de orfebrería y joyería son bien conocidos. En cuanto a Ramón Teixé (1873-1926), fue forjador, repujador, ceramista, pintor y escultor. Dio forma a joyas de gran originalidad, inspiradas en las formas del modernismo gaudiniano, realizadas en hierro y decoradas con esmaltes verdosos y azulados. Algunas de las piezas de este artista barcelonés pueden verse en N. DALMASES y D. GIRALT-MIRACLE, *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona, pp. 188-191; en P. CALATAYUD LLORCA, *Un siglo de joyería y bisutería española, 1890*-1990. Palma de Mallorca, 1991, p. 471; y, recientemente, en M. FONDEVILA (coor.), *Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia*. Barcelona, 2010, pp. 107-109.

6 En relación con el adorno masculino hay que recordar que Juan José realizó también guarniciones para empuñaduras de bastón tipo *Milord* cinceladas en oro o en plata, que se conservan en distintas colecciones particulares. Las empuñaduras de bastón, que todavía en las primeras décadas del siglo XX constituían un accesorio masculino de gran importancia. Hacen gala de un importante sentido preciosista, suelen estar realizadas con materiales ricos y fueron elaboradas en muchos casos por prestigiosas firmas joyeras, de manera que pueden encuadrarse en la joyería. Algunas de las conservadas en el contexto español han sido estudiadas por I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 343-363.

desde sus años de formación mediante la constante puesta en práctica de recursos técnicos y formales ligados al Renacimiento. Y es que, según afirma el gran artista y orfebre francés Pierre Woeiriot en su *Livre d'Anneaux d'Orfèvrerie*, publicado en 1561, la sortija es la obra maestra por excelencia del platero renacentista, ya que su ejecución requiere la precisión del escultor, el gusto del pintor, así como multitud de conocimientos y habilidades técnicas[7]. Así pues, no tenemos ninguna duda de que nuestro artista -que en justicia puede describirse como un espíritu renacentista del siglo XX- acertó plenamente al elegir la sortija como hilo conductor de sus trabajos de joyería. Sobre este soporte desarrolló un extenso repertorio de soluciones técnicas y decorativas, lo que se traduce en una nómina extensa y variada que contrasta con las limitaciones que, por el contrario, evidencian alfileres de corbata o broches. En efecto, Juan José concibe estos últimos, tanto en su versión de alfiler como en su variante de elemento en suspensión, como si de un espejo renacentista se tratase: por una parte destaca el centro, oval o circular, mediante un cabujón de esmalte o de ágata y, por otra, lo acompaña con los consabidos grutescos, cabezas de amorcillos, cornucopias y volutas, dispuestos simétricamente y cincelados con su habitual virtuosismo. En ocasiones, no obstante, consigue reelaborar el juego de volúmenes mediante el uso exclusivo de líneas curvas y espirales desarrolladas en plano. Según veremos, el panorama que muestran las sortijas es bien distinto.

Las sortijas

Conocemos las características de las sortijas del artista madrileño gracias a la información que se desprende de varios tipos de fuentes. En primer lugar tenemos que referirnos al centenar largo de diseños de las piezas que conserva la Fundación Juan José[8]. Realizados a lápiz, a pluma o con acuarela, muestran con distinto grado de detalle el desarrollo de las sortijas, bien en su totalidad, bien sólo la mitad, pero siempre a tamaño natural. En segundo lugar destacan los datos recogidos en el catálogo comercial titulado *Algunas obras del taller de Jvan José García*, editado en 1924, en el que figuran no sólo las fotos de nueve sortijas ofertadas a la venta, sino también algunas observaciones acerca de sus materiales, así como sus precios de venta al público[9]. De esta publicación se desprende, por ejemplo, que el cliente podía

7 D. SCARISBRICK, *Rings: Symbols of Wealth, Power and Affection*. New York, 1993, p. 42.

8 Los estatutos de la Fundación Juan José, dependiente del actual Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, fueron aprobados en 1987 de acuerdo con el Reglamento de Fundaciones Culturales Privadas aprobado por decreto 2930/1972, de 21 de julio. En ellos se estableció que su sede sería el Museo Nacional del Pueblo Español, en la actualidad Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, situado en la Ciudad Universitaria de Madrid. En 2010 presentamos en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid la tesis doctoral *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)*. En este trabajo tuvieron un protagonismo destacado los dibujos del artista madrileño que conserva esta fundación.

9 En 1924 Juan José firmó un contrato para regular las operaciones comerciales a realizar con su agente en La Habana. Con este motivó preparó un catálogo comercial ilustrado, mediante el que, es de suponer, buscara ofrecer lo más significativo de su producción hasta entonces a sus

encargar la sortija deseada en oro o en plata, pero -y este dato es de sumo interés- también en hierro: como ya señalamos, entre las manos de Juan José la materia prima se convierte en algo secundario en relación con el valor decorativo de la pieza definitiva. En cuanto a sus precios, oscilan entre 300 y 200 pesetas en las sortijas de oro; entre 200 y 100 pesetas en las de plata; y entre 150 y 75 pesetas en las de hierro. Por otro lado, es interesante constatar que, de acuerdo con los orígenes, los intereses y la vocación del artista, son estas últimas las que sin excepción encabezan los listados de piezas de orfebrería. En tercer lugar se encuentran los modelos realizados en distintos metales y aleaciones como paso previo a la pieza definitiva, que también se conservan actualmente en la Fundación: ofrecen información de carácter técnico, mostrando una rotunda plasticidad y el exquisito cincelado que caracteriza sin excepciones toda la producción artística del madrileño. Finalmente debemos referirnos a algunas de las sortijas propiamente dichas, conservadas en diversas colecciones públicas y privadas, que muestran, ahora sí, el aspecto definitivo de la joya. Las informaciones que se desprenden del conjunto de estas fuentes se complementan, además, con las que proporcionan las fotografías conservadas en la propia Fundación Juan José y los catálogos de exposiciones de la época.

Según muestran sus diseños, los presupuestos formales de las sortijas de Juan José coinciden -salvo en lo que respecta al engaste de piedras preciosas, recurso que, por lo que sabemos, el madrileño nunca utilizó en esta etapa- con los enunciados por el citado Woeiriot. También, en algunos casos, con los desarrollados por Gilles Légaré en su *Livre des ouvrages d'orfevrèrie* publicado en 1663. Así, en ellos encontramos desde los motivos heráldicos y epigráficos, característicos de las sortijas de sello masculinas hasta los relacionados con lo que la bibliografía inglesa denomina *love rings* (palomas, corazones, manos unidas). Pero, sin duda, los que predominan y también los que mejor reflejan su personalidad artística son aquellos que reproducen, aunque a escala menor, los asuntos que figuran en el resto de sus trabajos de esos años: líneas de cardinas de inspiración gótica; animales, reales (reptiles, cisnes, perros) o fabulosos (dragones, sirenas) afrontados; máscaras; grutescos; bustos masculinos y femeninos en tondos; espejos, amorcillos, desnudos renacentistas; motivos orientales; figuras mitológicas de la Antigüedad como fauno

potenciales clientes en Cuba. Así, este repertorio presentaba dos grupos diferenciados de objetos: rejería y orfebrería. En el primero llama la atención el predominio absoluto de piezas relacionadas con la iluminación doméstica, mientras que el segundo incluía, entre otros objetos, bandejas, arquetas y encuadernaciones, además de las propias sortijas. En nuestra opinión, el movimiento expansionista del madrileño al otro lado del Atlántico debe ponerse en relación con la construcción del Centro Asturiano de La Habana (edificio ocupado en la actualidad por el Museo Nacional de Bellas Artes), proyectado por el arquitecto gijonés Manuel del Busto y edificado entre 1924 y 1927. De estilo ecléctico, algunos de sus elementos decorativos se llevaron desde España, caso de la gran vidriera central realizada por la madrileña Sociedad Mauméjean Hermanos de Vidriería Artística S. A. Por otro lado, desde que Juan José trabajó como aprendiz en los Talleres de Arte Granda mantuvo una relación muy estrecha con artistas y arquitectos asturianos. No debe extrañarnos, por tanto, que con motivo de la construcción del magno edificio, que movilizó a muchos artistas españoles, buscara clientes entre los miembros de la numerosísima colonia asturiana de la isla caribeña.

y la Gorgona Medusa, o de la Edad Media como Lohengrin, etc. (lám. 1). Así pues, el madrileño, como buen hijo de su época, bebe en las más diversas fuentes de la tradición artística de tiempos pasados, acomodándola a un aspecto formal que oscila entre la más absoluta minuciosidad y la más depurada estilización. Ejemplos de la primera son, entre otros, una sortija con la figura de San Francisco de Asís rodeada de cuatro pájaros, lobo y paloma. O la que retoma el modelo de las joyas *memento mori* tan características del siglo XVII: aquí el aro se desarrolla a modo de cartela en la que figura la leyenda "No hay cosa que más despierte que dormir sobre la muerte", mientras que en la tabla un amorcillo de medio bulto medita sentado sobre de tres calaveras. En el lado opuesto, muestran una gran simplicidad de líneas piezas como la que presenta en su tabla un jarrón con flores, asunto que trae a los inicios del siglo XX el tradicional motivo del *panier fleuri* de las sortijas de los años centrales del siglo XVIII. También aquella en la que una delicada cabeza de rasgos orientales se enmarca en un friso de motivos curvilíneos de inspiración japonesa que cubren por completo tabla, hombros y aro.

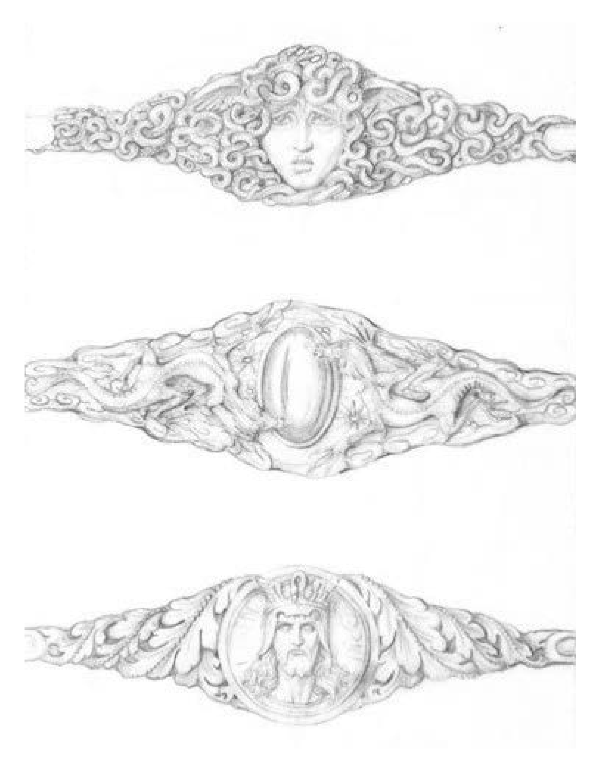


LÁMINA 1. *Diseños de sortijas (ca. 1920). Fundación Juan José.*



LÁMINA 2. *Sortijas de plata y de hierro (ca. 1920). Fundación Juan José.*

A partir de las fotografías conservadas advertimos que otra característica de estas piezas es que, salvo excepciones, no presentan en su parte superior o tabla, esto es, en la zona más visible, un material o un motivo singulares que focalicen la atención y que, en las sortijas al uso, suelen ofrecer un contraste absoluto con la linealidad y simplicidad del aro. Es cierto que en ocasiones el artista introduce un cabujón central de esmalte o una pequeña talla en marfil, pero lo habitual es que la pieza se resuelva a modo de un friso continuo, en el cual tabla, hombros y aro tienen la misma importancia decorativa. Así, en una de sus sortijas las serpientes que forman la cabellera de la Gorgona Medusa se prolongan por la totalidad del aro, del mismo modo que, en otros casos lo hacen alas de cisne, colas de dragones y sirenas, serpientes, galgos, cuernos de la abundancia, guirnaldas, grutescos, cuerpos de hombres, mujeres y niños rodeados de motivos vegetales, cardinas, etc. (lám. 2). Algo similar cabe señalar cuando el acabado incorpora esmalte *base taille* o laminillas de cobre, imprimaciones de color que ornamentan sin excepción todas las partes de la sortija. El resultado de esta preferencia, que sigue al milímetro las recomendaciones del citado Woeiriot, son unas joyas perfectamente equilibradas pese a su complejidad formal. Pensamos que esta armonía de la que hablamos deriva de que Juan José concebía y trabajaba las sortijas como esculturas en pequeño formato, y como tales estaban dotadas de un carácter monumental, entendiendo esta monumentalidad como poder de sugestión visual. Por ello, con independencia del material en que estén realizadas y también del asunto que presenten, clásico o moderno, figurativo o geométrico, de ellas emana una fuerza extraordinaria[10].

10 Otro ejemplo del carácter escultórico y monumental de las joyas de Juan José lo proporciona un broche calado de perfil mixtilíneo, fechado entre 1925 y 1930, que presenta el motivo de dos ciervas comiendo de un árbol conformado con líneas curvas, contracurvas y grandes flores circulares. Su diseño es muy similar a los realizados por el madrileño para decorar puertas, cancelas, cubrerradiadores, lámparas, etc., lo que demuestra que Juan José desarrolló idéntico sentido decorativo sobre todo tipo de soportes y mediante todos los materiales que utilizó.

Las joyas de Juan José, y desde luego sus sortijas, fueron mostradas públicamente en distintas ocasiones a lo largo de la década de 1920 y hasta el estallido de la Guerra Civil, si bien no siempre se ha conservado una relación detallada de las piezas expuestas. Todo indica que la primera vez fue en 1920, cuando protagonizó una exposición individual en el Salón Arte Moderno situado en la madrileña calle del Carmen, donde tanto sus sortijas como el resto de sus joyas cinceladas llamaron poderosamente la atención de la crítica artística de la capital[11]. También pudieron verse en la sección de Arte decorativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922, donde el artista obtuvo la primera medalla de la sección por el conjunto de su obra. En este certamen expuso cinco sortijas (tres de oro, y dos más que combinaban oro y plata), además de varios colgantes. En 1928 exhibió nuevamente sus joyas en el Lyceum Club Femenino[12], cuya sección de artes plásticas e industriales estaba dirigida por Carmen Baroja Nessi. Por último, informaciones algo más detalladas se conocen de las que pudieron verse en la Primera Muestra de Arte Ornamental, organizada por la Asociación Profesional de Artes Decorativas en 1935, que tuvo lugar en los locales de la Asociación Española de Amigos del Arte. Entre las más de cien piezas presentadas en esta ocasión por el madrileño figuraron otra vez varias sortijas, que el catálogo de la muestra describe así: sortija con una cabeza de Medusa, cincelada en plata (75 pts.); sortija con tres piedras, cincelada en plata (125 pts.); sortija con secreto, de plata (100 pts.); y sortija, cincelada en oro, con una máscara de Sileno (650 pts.)[13].

A pesar del considerable volumen de piezas de joyería diseñado entre 1916 y 1923 por Juan José, y aunque que todo parece indicar que tales modelos se expusieron con asiduidad y se editaron sin solución de continuidad hasta la Guerra Civil, prueba evidente de que este segmento de su producción artística tuvo una buena acogida, lo cierto es que, por el momento, apenas hemos podido localizar sortijas u otras joyas del madrileño. En lo que respecta a las primeras, todas son oro o de oro y plata, están firmadas JVAN/JOSE en un cartucho rectangular situado bien en el interior del aro, bien en la cara exterior de éste por su parte inferior, y sus diseños se conservan en la Fundación Juan José.

11 Ver el artículo de J. FRANCÉS, "El cincelador Juan José", en J. FRANCÉS, *El año artístico 1920*. Madrid, 1921, pp.183-187.

12 Según A. HURTADO (coor), *Carmen Baroja y Nessi. Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Madrid, 1998, pp. 27-31, en abril de 1926 un centenar de mujeres, entre las que se hallaban Isabel Oyarzábal de Palencia, Natividad González, Magda Donato, etc., decidieron unirse y fundar en Madrid un club tipo británico, un centro cultura a modo de plataforma pública de la emancipación femenina. Su primera sede estuvo en la calle Infantas nº 31.

13 *Catálogo de la Primera Muestra de la Asociación Profesional de Artes Decorativas*. Madrid, 1935, p. 15.

El Museo de Artes Decorativas de Madrid guarda dos de estas sortijas[14]. Una de ellas (2,5 x 2 cm.) presenta en la tabla el bajo relieve de la cabeza del sátiro Sileno con el rostro de un anciano, que eleva su volumen delicadamente cincelado desde un campo picado, mientras que en el aro figura un friso de pámpanos y uvas, también cincelados, decorados con esmalte *basse taille* azul y verde. Esta pieza probablemente fue adquirida por la citada institución tras la celebración de la mencionada Muestra de Arte Ornamental en 1935[15]. La segunda sortija (2,5 x 2,5 cm.) combina oro y plata. Presenta un cabujón central de esmalte a modo de estanque, rodeado por cartones decorados también con esmalte *base taille* en azul y verde, bajo el cual se aprecian los finos cincelados ejecutados sobre la plata. A ambos lados se sitúan dos salamanquesas contrapuestas cinceladas en oro, cuyos cuerpos se prolongan sinuosamente conformando el aro[16].



LÁMINA 3. *Sortija de oro (ca. 1920). Colección particular.*

14 Ambas fueron publicadas, aunque sin precisión cronológica y, en uno de los casos, por L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, 1998, p. 201, nº 176.

15 Museo de Artes Decorativas, nº inv. CE01839.

16 Museo de Artes Decorativas, nº inv. CE01838.

Por otro lado, en una colección particular madrileña hemos visto una tercera (2,5 x 3 cm.), realizada exclusivamente en oro, que fue obsequiada por el artista al abuelo de sus actuales propietarios[17]. Presenta en la tabla un tondo moldurado con un busto masculino barbado de inspiración renacentista, cuyo brazo derecho flexionado, con la mano apuntando hacia arriba, sobresale ligeramente del marco circular (¿será San Juan Bautista?, aludiendo al autor); además, a lo largo del aro desarrollan sus curvas y sus vacíos dos grutescos. Se trata de una efigie en relieve, cincelada, que se eleva sobre un campo decorado con líneas grabadas en losange y con un fino picado, que a su vez se prolonga sobre los hombros de la pieza (lám. 3).

En líneas generales es muy similar -tanto que ambas podrían haber sido concebidas como conjunto- a la segunda y última sortija del artista madrileño, de oro como las anteriores, que hemos encontrado en manos privadas (2,5 x 3 cm.). Presenta en la tabla un tondo moldurado como en la pieza anterior, aunque ahora en este espacio se sitúa el relieve de un busto femenino, de larga y ondulada cabellera, que descubre su pecho izquierdo; una vez más un fino picado decora el campo. Aquí sobrepasan el marco circular la tela del manto y la mano derecha de la mujer, que lo sostiene. En los hombros, aunque extendiendo sus piernas a lo largo del aro, figuran dos amorcillos tenantes recostados, el de la derecha en posición frontal y el de la izquierda de espaldas, que completan su recorrido circular mediante guirnaldas de flores y frutos[18]. Como es habitual en todas las sortijas de Juan José, hay que destacar la maestría del cincel a la hora de subrayar formas, volúmenes y texturas que configuran la joya.

En nuestra opinión, estos ejemplos vienen a confirmar tanto el carácter plenamente escultórico que singulariza las sortijas de nuestro protagonista, algo que sin duda ya dejaban intuir los propios diseños, como su plasticidad intrínseca, derivada de la aplicación en cada pieza de diversas técnicas artísticas, y su decorativismo, producto de su afortunada combinación de técnica, materia y, en su caso, color. En resumen, Juan José firmó unas piezas excepcionales que, desde luego, no admiten parangón con las líneas convencionales de la joyería cultivada en la capital del Reino, especialmente en lo que se refiere al uso de piedras preciosas como máximo exponente del valor de una joya, de la mano de los joyeros de la Corte y de firmas joyeras ya por entonces consolidadas como Ansorena, Sanz y Aldao. En nuestra opinión, las sortijas de Juan José suponen un eslabón más en la cadena que, desde el Renacimiento, se viene desarrollando a lo largo de la historia de la joyería, en la que es tan habitual y a la vez tan importante buscar inspiración mirando hacia el pasado. En este sentido debemos recordar que sus diseños cincelados están muy cerca, formal y técnicamente, de los ideados a partir de mediados del siglo XIX por joyeros tan reputados como Jules

17 Sirvan estas líneas para dejar constancia de nuestro profundo agradecimiento a la familia propietaria de esta sortija por todas las facilidades que nos han dado para estudiar la pieza y también por su encomiable generosidad a la hora de compartir con nosotros información sobre la persona y la obra artística de Juan José García.

18 Agradecemos al propietario de esta joya todas las facilidades que nos ha brindado para poder realizar su estudio.

Wièse o como François-Désiré Froment-Meurice, el Cellini del siglo XIX según Victor Hugo, y para el que el Renacimiento fue fuente de inspiración constante. El eclecticismo formal que evidencian es precisamente la característica que las sitúa con comodidad en el contexto estético de la España de la tercera década del siglo XX, un período en el que los neo-historicismos, especialmente los aplicados en las artes decorativas, todavía gozaban de gran predicamento entre los potenciales clientes de nuestro artista, que, en lo que se refiere a la joyería, procedían principalmente de la burguesía más acomodada. Un período también en el que las artes decorativas buscaron inspiración no sólo las culturas más lejanas en el tiempo, sino también en las más alejadas en el espacio. Es lo que manifiestan, por ejemplo, los diseños de sortijas de un anónimo joyero barcelonés, contemporáneo de Juan José, en los que el artista desarrolla, entre otros, asuntos egipcios, influenciados por el descubrimiento de la tumba de Tutankamon en 1924, chinos, así como otros inspirados en los grupos indígenas americanos.

Estamos, pues, ante un ejemplo extraordinario de lo que la bibliografía al uso denomina desde hace varias décadas "joyería de artista", la primera acotada, que sepamos, en el ámbito madrileño de los inicios del siglo XX.

Las joyas y el teatro. Otra forma de ver las joyas. 4

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Dra. en Historia del Arte e Investigadora de Joyería

Al final de *JOYAS DE CINE*[1] se señalaba que al menos había dos "*escaparates*" más en los que se mostraban joyas; pues bien, al empezar a investigar afloraron otros dos, siendo uno de ellos el *TEATRO*, al que se dedicará este nuevo trabajo, que en realidad podría ser considerado como la pareja ideal del anterior, pues cine y teatro son *casi* las dos caras de una misma moneda, separadas por el canto de la tecnología.

Pero si seguir la pista de las joyas en el cine fue relativamente fácil, hacer lo mismo en el teatro ha sido más complicado.

La historia del teatro no es tan reciente como la del cine, sujeta a tecnologías cercanas en el tiempo y sin las cuales sería impensable; el teatro nació varios siglos antes de Cristo, en la Grecia clásica y continúa vivo, gozando del mismo atractivo para el público que tuvo en sus orígenes.

Desde entonces se han escrito numerosas obras para él, que se siguen representando[2], acomodando, cuando es necesario, los diseños de escenografía y vestuario si los hay, a la cronología escogida para el montaje, o creando otros nuevos.

Pero si bien se conocen textos desde la Grecia clásica, no se ha localizado ninguna imagen exacta del vestuario que se usó en las representaciones anteriores al siglo XIX.

Es cierto que se pueden encontrar imágenes de Medea, Edipo, Otelo, Julieta, Celestina… o de otros personajes en la pintura y la escultura, incluso, como es el caso de Grecia, en la cerámica, pero nada indica que esa vestimenta que llevan sea exactamente la que se utilizó en la representación de las obras, por lo que seguramente su creador se dejó llevar por la imaginación.

---

1 N. HORCAJO PALOMERO, "*Joyas de cine*. Otra forma de *ver* las joyas. 3", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 235-248.

2 Junto a estas obras específicas, novelas, cuentos, narraciones… Se dramatizan pudiendo ser representadas sin dificultad.

Habría que esperar, como se ha indicado, al siglo XIX para tener conocimiento que cómo se vestían los actores, porque en ese siglo es cuando aparece de forma oficial, un personaje fundamental para el teatro: ***el figurinista***, que es quien diseña el vestuario de una obra y decide qué joyas o no, utilizar en él.

Y fue precisamente cuando se buscaban imágenes de figurines para un trabajo de diseño de vestuario para la obra *Salomé* de Oscar Wilde[3], cuando se descubrieron algunos figurinistas a los que no sólo les gustaba vestir a los personajes, también diseñaban joyas exclusivas para ellos, algo que, voy a utilizar la primera persona, me llamó poderosamente la atención y me invitó a darlos a conocer a través de estas líneas, pues hasta ese momento, no tenía noticias sobre ellos.

Las joyas no son precisamente muy apreciadas por los figurinistas, se cuida la ropa, adaptándola a la época en la que se quiere ubicar la obra, porque una Medea no tiene porqué desarrollarse en el siglo V antes de Cristo; y se hacen, en la mayoría de los casos, espléndidos bocetos o dibujos, a lápiz, carboncillo, pluma…, a veces con toques de acuarela o gouache, pero, o no se ponen joyas, o si se hace, generalmente se usan sin ninguna consideración, de tal manera que una Diana de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, ambientada en su época, puede llevar unos pendientes actuales en claro desequilibrio temporal[4].

Pero no se trataba de pasar revista a todos los figurines localizables, algunos en colecciones tan importantes como la del Museo Nacional del Teatro de Almagro, Ciudad Real[5], The Museum of Performing Arts in His Majesty's Theatre, Perth, Western Australia[6] o la Theatre Collection of the Bristol University, UK[7]…, sino de acercarse a los que tenían alguna joya y sobre todo a los que tuviesen joyas diseñadas en exclusiva para el personaje y en ese caso, y como ya se ha indicado, a sus autores.

Por tanto, y como se acaba de explicar, no se llevará a cabo un trabajo exhaustivo del tema, que por otra parte sería prácticamente imposible y además no estaría en consonancia con los otros estudios de la colección *Otra manera de ver las joyas.*

Se dejarán también fuera de esta aproximación al *estudio de las joyas en el teatro*, las fotografías que se puedan conservan de algunas representaciones, pues existiendo los figurinistas, verdaderos artistas, parece más oportuno recurrir a ellos como fuente de información, por formar una parte substancial en la producción y puesta en escena de una obra de teatro, en alianza con el director y el escenógrafo.

---

3 Quisiera dar las gracias a mi profesor de vestuario de la EMAD, D. Jesús Meneses Sánchez, por haberme descubierto un mundo muy interesante, que siempre me había gustado, pero en el que nunca me había decidido a entrar como lo he hecho durante este curso.

4 Recientemente lo he podido comprobar en la representación de la obra en los Teatros del Canal por la Fundación Siglo de Oro, el vestuario, espléndido de Lorenzo Caprile, había olvidado las joyas, y las actrices se habían dejado puestas las de su uso personal diario que evidentemente no eran de fines del XVI/comienzos del XVII, aunque al menos eran discretas.

5 http://museoteatro.mcu.es/obra-sobre-papel/ http://museoteatro.mcu.es/trajes/

6 http://www.mopa.com.au/

7 http://www.bris.ac.uk/theatrecollection/design.html

No es fácil diseñar un vestuario, una vez que el director fija el espacio/tiempo, hay que leer y releer la obra muchas veces, atendiendo a lo característico de cada personaje y buscando un hilo conductor que los una a todos para que quede reflejado en la ropa. Se lleva muchas horas, y si es difícil determinar cómo vestirlos, si no se sabe mucho de *historia de la joyería*, lo cual es lo habitual, las joyas se pueden convertir en una pesadilla, así que mayoritariamente, se las elude o se dejan al gusto de las actrices. Por esto consultados figurines de distintos autores, se comprende, como ya se ha señalado anteriormente, que sólo unos pocos se atrevan con ellas.

Además hay que tener en cuenta otra consideración, los figurines que se comentarán se hicieron para una determinada obra, estrenada en un año concreto y con una estética específica, pero… ¿Cuántos Shylock ha habido sobre el escenario desde que Shakespeare escribió *El mercader de Venecia*? Muchos, muchísimos, algunos vestidos cómo les parecía a los actores y otros por figurinistas de los que no se tiene ninguna noticia y no se conserva ningún diseño. Incluso no debe perderse de vista que los bocetos de un figurinista pueden, de conservarse, ser utilizados en posteriores representaciones para las que fueron diseñados, incluso después de la muerte de su creador.

Creadores que también hicieron figurines para otras *artes escénicas* como son la ópera, la zarzuela, el ballet, el musical o incluso la revista, que también se han tenido en cuenta para este estudio.

Casi todos los artistas que se van a presentar aquí nacieron en el siglo XIX y fallecieron en el XX, mayoritariamente son ingleses y los únicos localizados hasta el presente que en sus figurines han tenido en consideración, en mayor o menor medida, las joyas, diseñándolas incluso.

Y hechas estas aclaraciones, nada mejor que abrir el telón para dejarlos entrar en escena y que sus diseños hablen por ellos.

PERCY ANDERSON (1831-1928), británico, pintor y figurinista, diseñó como tal bocetos para óperas representadas en el Savoy Theatre y la Royal Opera House, dramas en His Majesty's Theatre, y comedias musicales en Broadway.

En el Metropolitan Museum se guardan varios diseños de 1901, con vestidos de la segunda mitad del siglo XIX, para la comedia musical de Clyde Fitche, *Captain Jinks of the Horse Marines*, convertida posteriormente, 1975, en ópera por Jack Beeson[8]. De ellos, y por la importancia que concede a las joyas, se ha seleccionado el de Fraülein Hochspitz[9], la cuarta dama del ballet. A lápiz, grafito y acuarela sobre papel, la no muy agraciada señora, vestida de blanco con una falda-tutu y una holgada camisa con lazos verdes y volantes, luce varias joyas, con comentarios del autor. Así, lleva sobre el pecho un *cameo*, camafeo, prendido en un lazo y un *golg*

8 http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections?ft=percy+anderson&ao=on&noqs=true (3 de abril 2014). Hay que agradecer a Internet la puerta tan enorme que nos ha abierto a todos los investigadores, las facilidades que dan los museos para consultar sus catálogos completos en la red y los permisos de reproducción gratuita de imágenes digitales en alta definición, mayoritariamente concedidos.

9 Metropolitan Museum, Accession Number: 60.588(14).

heart locket, relicario dorado en forma de corazón, colgando de un cordón negro. En las muñecas dos pulseras de cinta negra con otros dos *cameos*, camafeos. También se aprecia lo que parece un pendiente de cuatro bolas en una de sus orejas, pues la figura está de perfil. El dibujo, de 1901, va firmado con el monograma del autor, una A entrelazada con la P.

Pero es en la Shakespeare Librery[10], y en la colección Luna, dónde están dos diseños gráficos de Anderson con joyas muy interesantes. En esta ocasión son para el drama de Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Sin fechar, son considerados de fines del XIX o principios del XX, y es en los bocetos de los protagonistas donde aparecen dibujadas las joyas.

En el de Julieta, con un vestuario del Renacimiento, azul y blanco, firmado con su monograma y sin anotaciones, puede verse, sobre el pecho y en dibujo aparte, una insignia redonda de oro, engastado con cinco perlas, redondas y pequeñas, a manera de cruz, con cuatro símil turquesas talla cabujón entre ellas. Prendido de la manga, pero también podría llevarse sobre el pecho, hay un colgante largo, dorado, trabajado con roleos con una *ese* pinjante, engastado con strass azules, con una perla pera colgando, y hay otra posible solución en forma de una cinta de oro engastada con símil zafiros, de la que cuelga otra *ese* con tres pinjantes, los laterales, dos perlas pera, el central, dos monturas de strass azules con su perla debajo[11].

De estas joyas, la insignia recuerda algunos diseños de Holbein, en el British[12].

Más interesante es el boceto de Romeo (lám. 1), pues además del monograma del autor, hay anotaciones, y algunas hacen referencia a las joyas. Vestido de blanco, rojo, rosa y dorado, lleva una chaquetilla con una banda cruzándole el pecho, en la que hay cinco eslabones unidos, de plata, con piedras cabujones de diverso tamaño y forma, redondas, ovales y triangulares, engastadas. Son distintas variedades de símil de cuarzo, granates y ágatas pues los colores son, granate, rosa, azulina y dos tonos de verde. Sobre el dibujo, las palabras, *very large a important*, muy largo e importante. Tiene dos tipos de mangas, posiblemente pensadas para dos chaquetas diferentes. En la derecha hay prendido un broche cruciforme con cuatro monturas doradas engastadas con piedras tablas verdes, y en los ángulos, cuatro perlas ovales, en él está de nuevo presente el recuerdo de Holbein. En la izquierda tiene dos volantes encañonados, rematados por una cinta con strass verdes, rojas y símil perlas, con las inscripciones *border to (ilegible) of frill*, en el borde (¿?) del volante y *stripe of jewels inside frill*, una tira de joyas en el interior del volante. Para la cabeza, y posiblemente para el baile de máscaras, diseña una diadema dorada engastada con

10 http://luna.folger.edu/luna/servlet/view/search;jsessionid=14E163687DE72E47C7A7CC9EFB155D12?QuickSearchA=QuickSearchA&q=percy+anderson&sort=Call_Number%2CAuthor%2CCD_Title%2CImprint (3 de abril 2014).

11 En la ropa de teatro, ópera, ballet… No se utilizan piedras preciosas, se utiliza strass. Tampoco se utiliza el oro así que estaríamos ante lo que llamamos bisutería, pero los diseños son los mismos y como en la escena son "joyas", así se las ha tratado en este estudio.

12 Hans Holbein, medallón circular engastado con esmeraldas, y medallón circular con zafiros y perlas, *circa* 1532-1543, dibujos sobre papel, British Museum, SL,5308.37, Mss no. Add.5308.a y SL,5308.104, Mss. no. Add.5308.a.



LÁMINA 1. *PERCY ANDERSON. Gráfico, acuarela (Fines siglo XIX/ comienzos XX). Shakespeare Library, Hamnet Catalog Record. Imagen © Folger Shakespeare Library ®.*

strass verdes, símil esmeraldas, cuadradas tablas, con un airón que se colocaría sobre la nuca, pues de él sale una cinta dorada con las mismas piedras verdes y también azules, rematada con lo que parece un borlón tal vez de pasamanaría. El airón tiene también strass verdes, algunas como la central, cuadrada y de gran tamaño, rematadas con plumas rojas.

No se ha podido localizar ningún dato sobre cuándo y dónde se pusieron en escena las representaciones para las que fueron concebidos estos ropajes.

BYAM SHAW (1872-1919), británico nacido en la India, fue pintor, ilustrador, profesor y figurinista, moviéndose en los círculos de los Prerrafaelitas y Sir John Everett Millais. De sus figurines, se ha localizado un diseño para el personaje de Benedicto en el Acto II, escena I, de *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare, para una representación en His Majesty's Theatre, en 1905. Se trata de un dibujo a lápiz, tinta sepia y acuarela, muy interesante, porque junto a la figura del noble joven paduano, vestido a la manera del siglo XVI, hay un medallón redondo dorado y esmaltado con la indicación *email,* esmalte, con el león de San Marcos. Sobre él, está escrito *Mr. Tree*, en alusión al actor Herbert Beerbohm Tree y debajo, *Benedick's badge*, la insignia de Benedicto, tachada la palabra *badge*, insignia, para poner *Medallion for neckchain*, medallón para cadena. A la derecha aparecen esbozados a lápiz, una montura lobulada para un piedra cuadrada tabla, y debajo, dos eslabones alargados para una cadena[13].

LÉON BAKST (1866-1924), ruso, pintor, escenógrafo y figurinista, trabajó para los Ballets de Diaghilev. Aunque no diseñó joyas especiales para sus bocetos de vestuario, salvo quizás unos pendientes largos de perlas que llevó Nijinsky, en el *Pájaro de fuego* de Stravinski[14], todos sus dibujos, a lápiz, guache y acuarela sobre papel, cuentan con una presencia notable de ellas.

Así puede verse en la colección de bocetos de 1910 para esa representación citada, muy sensuales y con movimiento tan exagerado que las figuras parecen estar bailando; pudiéndose poner el ejemplo del de una de las bailarinas, en una colección privada[15], con un broche en la cintura, en forma de corazón engastado con strass símil diamantes, y un brazalete en su brazo izquierdo con un enorme strass rojo cabujón.

Ese mismo año diseñó el vestuario para la *Sherezade* de Rimsky- Korsakov. Uno de los dibujos, una odalisca, en una colección privada, lleva un aderezo con strass verdes a la cintura, una pulsera de las mismas piedras en el tobillo izquierdo y varios aros dorados en el otro[16]. El tema de las odaliscas remite al gusto de la pintura romántica por los temas orientales.

En 1911 creó el vestuario para *Le Dieu bleu* de Fokine y Reynaldo Hahn, con libreto de Jean Cocteau y Federico de Madrazo, y en todos los bocetos vuelven a estar presentes las joyas, como en el de un joven Rajá (lám. 2), en el que utiliza de forma profusa las perlas redondas y lágrimas cosidas en la ropa y el turbante, que lleva un airón con una pluma en forma de V sujeta a una montura con tres strass

13 http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/bjsimmons/shakespeare/531_1.html (8 de abril 2014).

14 Victoria & Albert Museum, nº S.405-1984.

15 http://www.wikipaintings.org/es/Tag/costume-design#supersized-search-188169

16 http://www.wikipaintings.org/en/leon-bakst/set-design-for-scheherazade-1910-1#supersized-artistPaintings-188110.

azules, dos ovales, y el tercero, el más cercano a la frente, en forma de corazón. En las orejas unos pendientes a manera de racimos de perlas[17].

En el Victoria & Albert se conservan varios de los trajes realizados según sus diseños y entre ellos destaca, sin datar, una especie de gorro-mitra en brocado dorado, con perlas y strass rojas y verdes[18], para la ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky.

CHARLES RICKETTS (1866-1931), inglés nacido en Suiza, pintor, ilustrador, escenógrafo y figurinista, es el más interesante de todos los artistas presentados en este estudio, no sólo por sus bocetos de vestuario, muy originales y no siempre con joyas, sino porque diseñó algunos colgantes que en ocasiones se realizaron y se custodian en el British y el Fitzwilliam.

Aunque se citará, como ejemplo, alguno de ellos, no son el objeto de este estudio, que ha localizado otros más interesantes por su relación con el vestuario de teatro. Además, sobre las joyas realizadas y sus diseños hay un trabajo publicado de Diana Scarisbrick al que se remite para su lectura[19].

Sus diseños de joyas están inspirados en el siglo XVI y muchos de ellos en Holbein[20]; se estaría por tanto ante un *revival*, lo que no es extraño en Gran Bretaña en el siglo XIX, más aún si se tiene en cuenta que, entre otros, colaboraron con él los orfebres Carlo y Arthur Giuliano, hijos del gran Carlo[21].

Sin embargo del diseño elegido, en el British, no hay ninguna joya. Si se hubiese hecho, hubiera sido un presente para Marie Appia con motivo de su enlace, en julio de 1903, con Thomas Sturge Moore, pero finalmente se eligió otro, que no se conserva, para la ejecución de un medallón redondo con *El descenso de Psyche al Hades*, que realizaron los Giuliano en 1904 y se guarda en el Fitzwilliam[22].

Aun así, se ha seleccionado porque recuerda a los colgantes figuras con tema mitológico, que tanto gustan a la autora de este trabajo.

El tema sin embargo, no está tratado en ninguno de esos colgantes del Renacimiento, es nuevo: *Una musa con lira, sobre un dragón.* Esa musa es sin duda *Erato*, protectora de la poesía romántica y del amor. Para este colgante Ricketts hizo dos bocetos de *circa* 1903, uno a lápiz y grafito sobre papel[23], el otro, a lápiz y acuarela con toques de grafito, gouache y témpera sobre papel[24].

---

17 Victoria & Albert Museum, nº S.338-1981.

18 Victoria & Albert Museum, nº S.2839-1986.

19 D. SCARISBRICK, "Charles Ricketts and his Designs for Jewellery". *Apollo*, 1982, pp. 164- 166.

20 Ricketts conocía bien la obra de Holbein por sus diseños para *Henry VIII* en Shakespeare. Así puede leerse en L.C. THOMAS, *Shakespeare productions in England, 1909-1932, and the visual arts: The work of Ricketts, Wilkinson, Lovat Frases and Shelving.* A thesis submitted to the University of Birmingham, for the Degree of Doctor of Philosophy, september 2009: http://etheses.bham.ac.uk/763/1/Thomas10PhD.pdf (13 de abril 2014).

21 http://www.langantiques.com/university/index.php/Giuliano (13 de abril 2014).

22 D. SCARISBRICK, ob. cit., pp. 168-169. http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/93546

23 British Museum, nº de registro 1962,0809.2.35.

24 British Museum, nº de registro 1962,0809.2.34.



LÁMINA 2. *LEON BAKST. Boceto a lápiz, acuarela y gouache sobre papel. (1911). Imagen © Victoria & Albert Museum, Londres.*

Ricketts se arrepintió posteriormente de no haber mandado hacer este colgante, mucho más ligero que el medallón ejecutado y finalmente regalado a la joven casadera.

Pero Ricketts, como se ha indicado anteriormente, era un figurinista que trabajó para Wilde, Shaw, Maeterlinck, Shakespeare…, y es en sus bocetos dónde se quieren buscar y presentar esas joyas que luego llevarían los actores al entrar en escena.

Con motivo de la Primera Guerra Mundial, la directora de teatro Lena Ashwell decidió montar una compañía, Le Havre, con la que entretener a los soldados, que incluso se convertían en actores improvisados, y Ricketts fue el encargado en 1917, de diseñar y preparar el vestuario de varias obras de Shakespeare: *Noche de Epifanía*, *El mercader de Venecia* y *Dos hidalgos de Verona*, datos que se conocen gracias a su correspondencia con la actriz Penélope Wheeler[25].

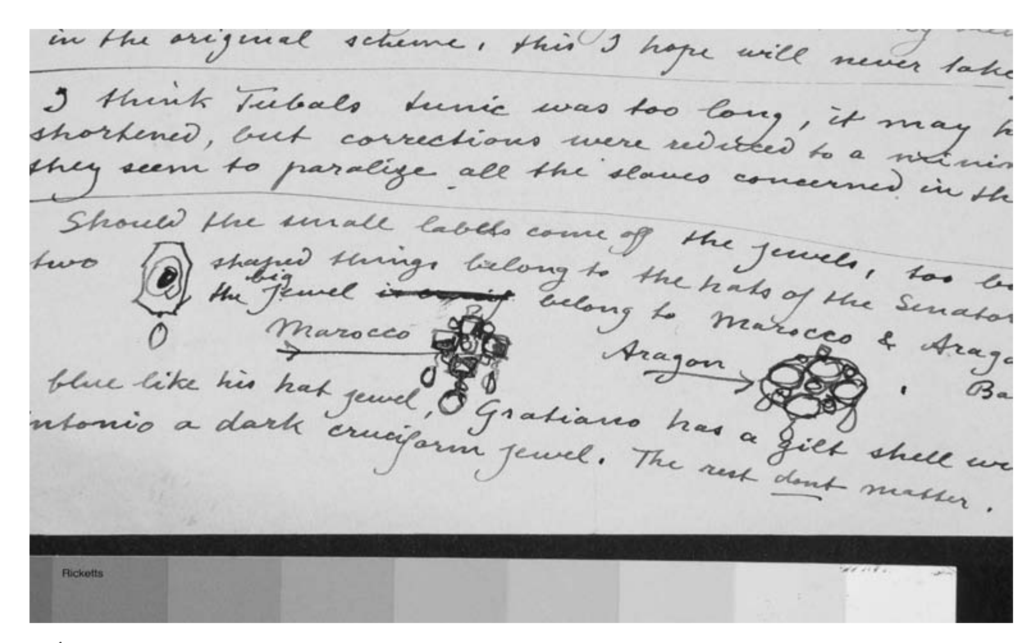

in the original scheme, this I hope will never take
I think Tubals tunic was too long, it may
shortened, but corrections were reduced to a
they seem to paralize all the slaves concerned in the
Should the small labels come off the jewels, too
two shaped things belong to the hats of the Senator
the big Jewel ~~in~~ belong to Marocco & Arag
Marocco
Aragon
blue like his hat jewel, Gratiano has a gilt shell
ntonio a dark cruciform jewel. The rest dont matter.

LÁMINA 3. *CHARLES RICKETTS. Detalle de la correspondencia de Ricketts. Tinta sobre papel (Circa 1917). Imagen © Collection of the McNay Art Museum, Gift of The Tobin Endowment.*

En una de las cartas[26] (lám. 3), sin fechar, explica, acompañadas en tres casos por un boceto rápido, las joyas que deben llevar algunos de los personajes del *Mercader*:

25 M. MITCHELL, "A costume correspondence. The Theatrical War Effort of Charles Ricketts". *td&t* vol. 49, nº I (winter 2013), pp. 11-22: http://tdt.usitt.org/GetPDF.aspx?PDF=49-1Ricketts (13 de abril 2014). La autora del artículo comete un error con las imágenes 6, 7 y 8, que incluye en el documento TL2002.225.5, sin estar en él.

26 Esta carta no está en la colección *On line* del McNay Art Museum de San Antonio, Texas; y carece de número de registro. He podido consultarla completa gracias a la inmensa amabilidad de Mr. Rick Frederick que ha atendido todas mis peticiones y me ha enviado las imágenes solicitadas para su estudio y una de ellas, la lám. 3, con permiso gratuito de publicación.

"*Two buttons and two shaped things belong to the hats of the Senators. The big jewel belong to Morocco and Aragon. Bassanio's jewel is blue like his hat jewel, Gratiano has a gilt shell with three drops. Antonio a dark cruciform jewel. The rest don't matte*" "…dos botones y dos cosas de forma (dibujo) pertenecen a los Senadores. La gran joya pertenece a (los Príncipes de) Marruecos y Aragón. La joya de Bassanio es azul como la del sombrero-joya, Graciano tiene una concha dorada con tres gotas. Antonio una joya en forma de cruz oscura. El resto no importa".

Los dibujos a tinta como el resto de la carta, son tres colgantes del Renacimiento, el *primero* y peor dibujado de todos, para los *senadores*, tiene forma de hexágono irregular con lo que parece una piedra engastada en el centro y otra, posiblemente una perla en forma de pera, colgando. No se parece a ninguno de sus diseños en el British ni parece inspirarse en los de Holbein. El *segundo*, para el *Príncipe de Marruecos*, un colgante cruciforme con una cruz griega formada por cuatro piedras cuadradas tablas y cinco ¿perlas? redondas en el centro y los ángulos, con otras tres ¿perlas? peras, la central mayor, colgando en la base, recuerda algunas de las miniaturas de Hans Mielich para el Kleinodienbuch de los Duques de Baviera[27]. El *tercero*, para el *Príncipe de Aragón*, un medallón redondo con un diseño interior cruciforme, formado por cuatro piedras redondas grandes con cinco más pequeñas en el centro y los ángulos y tres ¿perlas? peras pinjantes, recuerda a los dos diseños de Holbein ya citados, y puede relacionarse, de lejos, con alguno de los diseños de Ricketts en el British, en concreto con el medallón redondo engastado con granates cabujones, redondos y ovales, formando una cruz, con perlas ovales en los ángulos, rodeado todo de corazones esmaltados de blanco, con una esmeralda redonda cabujón en el ápice, bajo la anilla de suspensión, y tres perlas redondas en los otros ejes, con una perla pera pinjante. El diseño, en papel con grafito, acuarela y toques de lápiz y oro, está datado entre 1899 y *circa* 1905[28].

La descripción del colgante de Graciano, coincide con tres de sus diseños, de *circa* 1899. Uno de ellos, una acuarela y grafito con toques de oro, los otros a lápiz y pluma. Se trata de una concha de vieira dorada con una piedra lágrima roja en su parte cóncava, con otras tres piedras, roja, blanca ¿perla? y azul algo irregulares, pinjando en la base, y un cuarto strass, redondo cabujón verde, en el ápice bajo la anilla de suspensión[29]. Holbein no tiene ningún diseño así. Según Scarisbrick, los diseños los hizo para una joya que le encargó Edith Cooper, su amiga, para regalárselo a Mrs. Ryan con motivo de su enlace[30].

En el reverso de la hoja, tras la firma, como *post data,* hay otra joya, un *airón* con una piedra y una pluma cortada en V, del que explica que lo llevarán los hombres en su sombrero.

---

27 Das Kleinodienbuch der Herzogin Anna von Bayern. B.S.B Cod. Icon. 429 Munchen, 1552-1555, f. 4r, f. 38r, f. 47, f. 48r y f. 55r.

http://www.langantiques.com/university/index.php/AJU_Source_Help_-_Images (15 de abril 2014).

28 British Museum, nº registro 1962,0809.2.32.

29 British Museum, nº de registro 1962,0809.2.12, 9162.0809.2.11 y 9162.0809.2.13.

30 D. SCARISBRICK, ob. cit., pp. 163-165, fig. 3.

Hay más referencias de *carta*s de Ricketts con alusiones *a joyas*. Así en otras posteriores da instrucciones de cómo llevar las joyas, especialmente diademas y coronas, "*…they should all be worn lo won the brow and not high on the head…*" "…que han de llevarse sobre la frente, y no en lo alto de la cabeza"; que el Dogo debe de llevar "*…red gloves, emerald ring…*" "…guantes rojos y una sortija con una esmeralda…", y cómo se han de coser las joyas del Príncipe de Marruecos, "*…sew jewels to chest below blue patch. He wear sprig of pearls as wel…*" "…en el pecho por debajo de un parche azul. Lleva una ramita de perlas…"[31].

En 1925, varios años después de la Primera Guerra Mundial, diseña los bocetos del vestuario para *El cuento de invierno* de Shakespeare, conservándose en el Victoria & Albert, dos de ellos, los pertenecientes a Hermione y Leontes[32], y en ambos hay joyas incluidas en los dibujos.

Son dos bocetos a lápiz y acuarela, en ambos está clara la autoría, incluso en el de Hermione aparecen las iniciales C.R. a lápiz.

Los trajes trabajados con telas con dibujos geométricos similares a los de otras de sus producciones, en el Leontes grandes círculos, unos dorados, otros con el signo del zodiaco de Sagitario, utilizan complementos en oro con strass cabujones y tablas engastadas a la rusa semejante a la orfebrería bizantina.

Leontes lleva un correaje, en los hombros y pecho, y un cinturón dorado engastados con piedras de distintos colores y tamaños, predominando el azul. Sobre la frente, una diadema de dorada con el mismo montaje de pedrería. Además de estas joyas, en cada mano y en el dedo anular lleva una sortija, roja en la derecha, verde en la izquierda, y en las orejas, pendientes lágrimas de strass verdes. El vestido de Hermione lleva un cinturón similar pero sólo con una piedra cuadrada, tabla, azul, sobre él, más un sobrevestido transparente, con un colgante sobre el pecho con un strass igualmente azul y tabla, con símil perlas peras pinjantes en la base. En el remate del sobrevestido, otras dos piedras azules, tablas grandes, engastadas a la rusa en una montura dorada. En cada brazo, dos brazaletes similares, una sortija en su mano derecha y sobre el pecho, sosteniendo la capa, otros dos colgantes con piedras azules tablas y perlas pinjantes similares a los de uno de sus diseños de 1899-*circa* 1905, en el British[33]. En la cabeza, una corona alta, dorada y con piedras engastadas, que recuerda los gorros de los Popes rusos.

Sería interesante señalar aquí que el modista italiano Valentino diseñó una línea de vestuario inspirada en Bizancio, para el otoño-invierno de 2011, seguida después por otros diseñadores. Esa línea ya estaba en estos bocetos de Ricketts que tal vez se consultaron.

OLIVER MESSEL (1904-1978), inglés, pintor, ilustrador, escenógrafo y figurinista, ya fue citado en *Joyas de cine*, por haberse encargado del vestuario de Vivian

31 M. MITCHELL, ob. cit., pp, 18-21.
32 Victoria & Albert Museum, Hermione, nº E.1148-1926 y Leontes, nº E.1147-1926.
33 British Museum, nº de registro 1962,0809.2.30.

Leight en *Cesar y Cleopatra* (1945)[34], pero no sólo dedicó su actividad al cine, también hizo bocetos para teatro, ópera, musicales y ballets. Sus diseños de vestuario incluyen joyas, pero son tan vaporosos e imprecisos que es muy difícil determinar cómo son esas joyas que añade a la ropa, porque sólo se intuyen. De estos diseños, se ha elegido el de Madame Desmortes, un personaje de la obra de Jean Anouilh, *L'Invitation au Château* (1947), convertida en Londres en *Ring round the Moon*. En el dibujo a carbón, lápiz, acuarela y gouache sobre papel, de *circa* 1949, el personaje, vestida de comienzos del siglo XX, luce varios collares, broches, pendientes y un airón, y éste es el que ha contribuido decisivamente a su elección, por ser, en origen, una joya del Renacimiento[35].

Y para *El sueño de una noche de Verano* de Shakespeare, y de nuevo para la Leight que interpretaba a Titania, diseñó e hizo un tocado en alambre, papel celofán, gasa, símil perlas y strass[36], que recuerda a los árboles de joyas como el de María Teresa de Austria de 1760[37].

Pero Messel también hizo joyas, así para el ballet *la bella durmiente* de Tchaikovsky, *circa* 1960, elaboró una corona para el rey Florestán, en metal, cuero, alambre, papel maché y strass símil diamantes[38].

VICTOR MARÍA (VITÍN) CORTEZO (1908-1978), español, escenógrafo y figurinista, trabajó para teatro, zarzuela, ópera, opereta, danza, revista, cine y televisión[39].

Apenas usa las joyas en sus bocetos, pues no parecían interesarle demasiado, pero como en alguna ocasión las utilizó, su presencia está justificada en este estudio donde no podía faltar un diseñador español.

Así, sólo se citará un boceto de este artista[40], un diseño firmado de 1968, del vestuario para una actriz, no protagonista, de *Tres sombreros de copa* de Mihura. Totalmente vestida de azul, la capa-chaquetón, formada por cuatro volantes, lleva prendido en el hombro un *broche Art Déco* de los años 30, oval, con strass símil diamantes rodeando tres símil zafiros, un típico modelo de ese estilo de joyería[41].

---

34 N. HORCAJO PALOMERO, ob. cit., pp. 237-238.

35 Victoria & Albert Museum, nº S.6463-2009.

36 Victoria & Albert Museum, nº S.507-2006.

37 N. HORCAJO PALOMERO, "Joyas escritas. Otra forma de ver las joyas", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, lám. 1.

38 Victoria & Albert Museum, nº S.1563-1982.

39 M. LAGARDE RODRÍGUEZ, "Víctor María Cortezo: El trazo libre". *Don Galán, revista de investigación teatral* nº 3 (2013), varia 2.3. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_3&pag=6

40 Ha sido imposible saber para qué obra era un boceto para un personaje del siglo XVI, por eso no se le ha citado a pesar de llevar unas joyas muy interesantes.

41 Posiblemente este boceto, del que desconozco su paradero, lo hizo para el montaje de la obra en el María Guerrero que viajó, junto con otras, por tierras Hispanoamericanas, según informa el diario ABC el 15 de diciembre de 1968. http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/12/15/095.html

Seis autores en busca de personaje, seis monólogos sobre vestuario en los que las *joyas* ocupan un lugar muy especial por derecho propio, para confirmar su presencia en los ámbitos más insospechados, y aunque aún quedan otros tres "*escaparates*" más por mostrar, ya habrá ocasión de hacerlo en futuras publicaciones, de momento, la autora del trabajo, rodeada de estos artistas y sus figurines, saluda al público mientras el telón cae lentamente.

Las donaciones de obras de platería a la Catedral de Jaén en los siglos XV, XVI y XVII

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS
CA de la UNED. Baza (Granada)

Entre los estudios relacionados con el arte de la platería ocupan un lugar muy destacado los dedicados a los tesoros y ajuares de las catedrales españolas. El interés que estos conjuntos han suscitado ha dado lugar a significativos trabajos centrados en el estudio de las piezas que atesoran[1], en la aportación de los artistas plateros a su formación[2] y en el origen y carácter civil de una parte de las piezas que los integraron[3]. Junto a los anteriores han visto la luz otros trabajos que han subrayado su significación histórica o el interés de la documentación vinculada con este tema[4]. En este sentido conviene destacar la importancia de los inventarios[5] para el estudio

1 J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la catedral de Sevilla", en *La Catedral de* Sevilla. Sevilla, 1983, pp. 575-641. M.C. HEREDIA MORENO, "La platería en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares", en *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1999, pp. 139-156. J. RIVAS CARMONA, "La platería en la Catedral de Guadix", en A. FAJARDO RUIZ (coor.), *La Catedral de Guadix: magna splendore*. Guadix, 2007, pp. 335-377.

2 J. RIVAS CARMONA, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 379-393.

3 C. HEREDIA MORENO, "De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008.* Murcia, 2008, pp. 265-286.

4 J. RIVAS CARMONA, "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 631-650. M.M. NICOLÁS MARTINEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 283-312.

5 M.A. RAYA RAYA, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 611-629; "La catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo

del tesoro catedralicio ya que permiten valorar la envergadura y calidad de los conjuntos de plata labrada de las catedrales españolas.

La Catedral de Jaén contó a lo largo del tiempo con un significativo conjunto de piezas de platería aunque sensiblemente diferente de su colección actual[6]. No obstante el estudio y valoración de las piezas que formaron parte de la dotación de este templo pueden ser realizados a partir de la consulta de los diferentes inventarios conservados, cuya información permite conocer con mayor o menor detalle la configuración general, o más específica en ocasiones, de las piezas que integraron el ajuar de la sacristía y la dotación del sagrario. En los inventarios quedó anotada la relación de piezas que componían su ajuar así como otros datos concernientes a su factura, peso, características, procedencia u origen. Otro valor de estos inventarios es su actualización periódica lo que permite conocer los cambios producidos y, en ocasiones, sus circunstancias. No hay que olvidar que el rico patrimonio de la Catedral de Jaén ha sufrido las consecuencias derivadas del propio deterioro de las piezas, de los cambios en los gustos y modas, de las necesidades económicas de su Cabildo, y de los acontecimientos político-económicos del país, en particular las requisas o incautaciones con motivo de los conflictos bélicos, lo que incrementa la calidad de su información.

Por último, es importante subrayar otra realidad presente en los inventarios como es la dependencia del tesoro giennense de las donaciones recibidas a lo largo del tiempo. Si bien es cierto que el Cabildo realizó encargos propios a diferentes plateros de la ciudad y foráneos, entre ellos el platero catedralicio, según revela la información de las actas de cabildo y las cuentas de fábrica, no lo es menos que la dotación de platería se fue enriqueciendo con significativas donaciones realizadas por

---

XVI. Apreciaciones acerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 629-652; "El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 629-650. M.A. RAYA RAYA y A. CARRILLO CALDERERO, "El esplendor de la liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (I)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 421-443. F. COTS MORATÓ, "Plata perdida para siempre: el inventario de la catedral de Valencia de 1785", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 147-160.

6 M. CAPEL MARGARITO, "La platería de la catedral de Jaén", en M. CAPEL MARGARITO (coor.), *Libro Homenaje a la profesora doña Encarnación Palacios Vida, al profesor doctor don Manuel Vallecillo Ávila, al profesor don Manuel Pérez Martín*. Granada, 1985, pp. 319-383. M.S. LÁZARO DAMAS, "Gil Vicente, platero de la catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 172, 2, (1999), pp. 879-894; "Juan Ruiz el Vandalino y la desaparecida custodia de la catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 173 (1999), pp.175-194; *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 152-182; "El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 249-263. M. RUIZ CALVENTE, "El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la catedral de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 521-534. "Juan Ruiz el Vandalino: nuevas aportaciones documentales sobre la desaparecida custodia del Corpus Christi de la catedral de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 673-692.

los canónigos y por los obispos que ocuparon la sede giennense. Estas donaciones, realizadas en vida, se incrementarían con los legados testamentarios y con los bienes procedentes de los pontificales y expolios de los obispos. Tanto unas como otros son razones más que suficientes para el estudio del tesoro catedralicio giennense. Con esta finalidad se ha utilizado la información contenida en los inventarios de 1518, 1548, 1577 así como en el inventario de 1657 con anotaciones anteriores y posteriores. De manera más excepcional se aportan otras noticias procedentes de los inventarios de 1719 y 1787 fundamentalmente[7], así como de la documentación relacionada con la recuperación de objetos de platería tras la Guerra Civil, de inestimable valor para conocer tanto las piezas incautadas y desaparecidas como consecuencia de este conflicto, y las que llegaron a la Catedral tras las exposiciones celebradas por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional para el reconocimiento y devolución de los objetos incautados.

Las donaciones del siglo XV

Al comenzar el siglo XVI la Catedral de Jaén contaba con un conjunto de piezas de platería de factura gótica y de un indudable valor artístico resultado tanto de encargos realizados por la propia institución catedralicia como de las donaciones efectuadas a lo largo del siglo XV, si bien es posible que se conservasen piezas más antiguas, realizadas en el siglo anterior. El tesoro conformado en estas fechas se relacionaba con dos grandes ámbitos; por un lado la Catedral en si y su sacristía, por otro la capilla del Sagrario, espacios delimitados en la documentación. En 1518, fecha de realización de su primer inventario conocido, durante el episcopado de don Alonso Suárez, la Catedral en su conjunto contaba con cuatro custodias, dos cruces procesionales, cinco cruces de altar más otra para administrar el sacramento a los enfermos, 2 relicarios, dos acetres, cuatro candeleros, quince cálices, seis ampollas, seis portapaces, dos incensarios, un hostiario, unas crismeras, una campanilla, una lámpara, dos báculos, dos cirios para los acólitos, seis cetros, dos coronas para la Virgen de la Antigua y una caja de plata para el Santo Rostro. En este conjunto destacaban varias piezas sobresalientes, entre ellas una custodia de plata sobredorada, descrita como: "*una custodia de plata dorada rica con dos angeles y sus cruzes en las manos e una cruz de ganchos con dos crucifixos e una luna de plata para poner el corpus christi e esmaltes en los pies de la dicha custodia*"[8]. Entre las cruces destacaba

7 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ). Capitular, legajo 446, inventario de 1518; legajo 448, inventario de 1548 e inventario de 1577; legajo 452, inventario de 1657, con anotaciones anteriores e incorporadas de 1648 y 1667 y 1668; legajo 454, inventario de 1719; legajo 459, inventario de 1787. Debo expresar mi agradecimiento a don Francisco Juan Martínez Rojas, deán de la Catedral de Jaén y canónigo archivero, por su atenta y generosa ayuda en la localización de alguno de los documentos utilizados en este estudio. De la misma manera a don Juan del Arco Moya, director del Archivo Histórico Provincial de Jaén, en relación a la documentación procedente del citado archivo y utilizada en este estudio.

8 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 7r.

la *cruz de Jaspe*[9], la cruz mayor y procesional, cuyo uso aparece reglamentado en los estatutos de la Catedral. Se trataba según el documento de una "*cruz de jaspe guarnecida en plata dorada con un crucifixo en una cruz de plata e tres piedras en la diadema del crucifixo e dos piedras coloradas e dos verdes en la dicha cruz e dos perlas de aljófar*". En último lugar cabe destacar el *relicario de la Santa Espina*, todas ellas desaparecidas en el transcurso de la guerra civil. El ajuar incluía además una serie de obras que, originalmente, formaron parte del patrimonio propio de los diferentes obispos que rigieron la sede giennense y que pasaron después a ser propiedad de la Catedral, una relación que puede establecerse no solamente por la mención del documento sino también a partir de de la heráldica presente en las diferentes piezas y que se anota oportunamente.

Las donaciones más antiguas aparecen ligadas a don Gonzalo de Estúñiga (1423-1456), un obispo con claras inquietudes artísticas manifiestas en el hecho de que fuese el propietario de dos obras muy significativas, la Biblia miniada de factura boloñesa de la Catedral de Plasencia y su pendón o estandarte militar con la imagen de Santa María de Gracia, conservado en la Catedral de Jaén. En su testamento, otorgado en 1456, legó 30.000 maravedís a la Catedral de Jaén y dejó ordenada en ella la fundación de una capellanía perpetua bajo la advocación de San Miguel, que sería dotada con los ornamentos, libros, frontales y obras de platería que formaban parte de su propia capilla[10]. Posiblemente con esta dotación podría relacionarse una cruz incluida en el inventario de 1518: "*otra cruz de plata dorada con un crucifixo de ganchos y las armas reales y de Çuñiga en el pie que son del obispo don Gonzalo*"[11]. Aunque la cruz, posiblemente de gajos, desapareció tempranamente, la presencia de las armas reales en el pie invita a pensar en un propietario y origen anterior. La documentación histórica aporta suficientes datos para apoyar una relación entre esta familia y la monarquía puesto que el padre del obispo don Gonzalo, Diego López de Estúñiga, fue mariscal, Justicia Mayor y valido durante el reinado de Enrique III además de ser el ayo y curador del rey Juan II en su minoría de edad, monarcas a los que podría haber estado originalmente unida la cruz.

El obispo don Alonso Vázquez de Acuña, primeramente obispo de Mondoñedo y posteriormente obispo de Jaén y Baeza (1457-1474), aparece asociado a la Catedral con la dotación del altar de los Ángeles, dotado inicialmente por el obispo Estúñiga. Entre sus donaciones a la catedral se cuentan un acetre y dos candeleros de plata con su escudo de armas, detalle que se hace constar en la descripción de ambas piezas. En el caso del acetre: "*con las armas del obispo don Alonso de Acuña con sus letras e en algunas partes dorado e con sus dos ysopos de plata*". Los dos candeleros eran "*de plata blancos con ocho bollones en los pies de cada uno dorados con las armas del obispo don Alonso de Acuña*" y que, al igual que la pieza anterior, figuraba en el inventario de 1518[12].

9 A. CAZABAN, "La cruz de Jaspe". *Don Lope de Sosa* nº 104 (1921), p. 245.

10 A. de la FUENTE GONZÁLEZ, *Don Gonzalo de Stúñiga, obispo de Jaén. 1423-1456.* Jaén, 1978, p. 122.

11 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 7r.

12 Ibídem, f. 7v.

Mucho más interesante fue la donación póstuma del obispo don Iñigo Manrique de Lara (1475-1483). Don Iñigo perteneció a una vieja familia nobiliaria castellana, siendo su hermano el primer conde de Paredes, Rodrigo Manrique, y su sobrino el poeta Jorge Manrique. Con anterioridad a su nombramiento como obispo de Jaén[13], fue obispo de Oviedo y Coria y, con posterioridad, sería nombrado arzobispo de Sevilla, donde fallecería en 1485. A juzgar por los datos conocidos, el prelado reunió a lo largo de su vida un conjunto significativo de reliquias que pertenecieron con anterioridad a importantes personajes vinculados al ambiente político y religioso de la Castilla de su época. Entre estas reliquias se cuenta un fragmento del *lignum crucis*, que había sido propiedad del rey Juan II, una espina de la corona de Cristo que había pertenecido a don Alonso Carrillo, obispo de Sigüenza y posteriormente cardenal de San Eustaquio, muerto en Basilea en 1434 en el transcurso del concilio celebrado en dicha ciudad, y un fragmento de las vestiduras de Cristo, vinculado al arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo, sobrino del anterior. Tras la muerte del obispo Manrique, las reliquias pasaron a manos de su sobrino del mismo nombre, don Alonso Manrique, obispo de León (1484-1485) en esas fechas y, posteriormente, obispo de Córdoba (1486-1496).

A juzgar por las fechas conocidas, el obispo de Córdoba conservó en su poder las reliquias durante más de diez años y para su protección y custodia mandó hacer un relicario de plata, conocido con el nombre de *relicario de la Santa Espina*[14] y timbrado con el escudo de armas del fallecido obispo de Jaén. En fechas difíciles de precisar don Iñigo Manrique mandaría a la Catedral de Jaén el relicario, que pudo llegar tras su fallecimiento. Las circunstancias comentadas y las opiniones de los historiadores como Ximena Jurado invitan a pensar que don Iñigo Manrique realizó la donación del relicario cumpliendo la voluntad o los deseos de su tío, sobre todo si se tiene en cuenta el texto que acompañaba a la tabla de las reliquias[15]. El relicario debió ser

13 La mayor parte de los datos de tipo biográfico de los obispos de finales del siglo XV y del siglo XVI proceden del estudio de F.J. MARTÍNEZ ROJAS, "Anotaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 177 (2001), pp. 285-424.

14 A. CAZABAN, "Una joya del siglo XV. El relicario de D. Iñigo Manrique". *Don Lope de Sosa* nº 57 (1917), pp. 263-265; "La espina de la corona del Señor". *Don Lope de Sosa* nº 185 (1928), p. 129.

15 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 2v. "*En el reliquario que el señor obispo de Cordova don Iñigo Manrique mando hazer en que se pusieron las reliquias que fueron del reverendísimo señor de buena memoria don Yñigo Manrique arzobispo de Sevilla obispo que fue de la iglesia de Jahen e lo envio a la dicha iglesia con las reliquias siguientes. Una de las espinas de ihuxpo que fue del cardenal de Sancto Estacio. Una astilla del ligno crucis Domini que se ovo de un pedaço de ella que trajeron al rey don Juan. Un poco de la vestidura que vistieron de purpura a nuestro señor que fue trayda al señor arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo. Del sepulcro de nuestro redemptor. Un huesso de santa Maria Magdalena. Otro de sant Bartholomé apostol. Otro de sancta Maria Egipciaca. Otro de sant Nicolas. Otro de la cabeça de sancta Ygnes. Otro de la cabeça de sancta Elena. Otro de sant Cosmas. Otra reliquia de sant Vicemte. Un hueso que no tiene titulo de un dedo con su uña. Otro de otro dedo syn titulo. Otros huessos e reliquias que van en una caxa dentro en el dicho reliquario. Las quales ovo dado el dicho arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo al dicho señor don Yñigo Manrique arzobispo de Sevilla. E el dicho señor obispo de cordova ruega e pide de gracia a los dichos señores Dean e cabildo de la dicha iglesia de Jahen que recivan el dicho relicario por descargo del dicho señor arzobispo don Yñigo Manrique y que en memoria suya cada dia que lo sacaren en las procesiones diga el preste con sus*

realizado posiblemente entre 1485 y 1496, posiblemente en la propia Córdoba. La pieza se localizaba en el sagrario de la Catedral en el año 1518: "*un relicario de plata rico dorado en que esta una espina de corona domini y una cruz encima con una reliquia de ligno cruz y de un lado reliquia de santa Maria Magdalena y en el otro reliquia de la purpura de nuestro señor*"[16]. Las fotografías conservadas del relicario muestran una obra de factura gótica que sigue el modelo de las custodias portátiles de templete, con amplio pie estrellado de lóbulos escotados y nudo arquitectónico de doble cuerpo, generosamente decorado. El templete incluía las esculturas de dos ángeles portadores de reliquias en los frentes laterales. Contrariamente a otras piezas, el relicario llegó hasta el siglo XX, aunque desapareció en el trascurso de la guerra civil y ya no fue recuperado.

El obispo don Luis Osorio (1483-1496) fue uno de los más significativos obispos que rigió la diócesis. Fue hijo del conde de Trastámara, Pedro Álvarez Osorio, y deán de la catedral de León antes de ser nombrado obispo de Jaén. Fue capellán del príncipe don Juan y colaboró activamente con los Reyes Católicos en la guerra de Granada. Su episcopado en Jaén aparece marcado por tres hechos fundamentales, la celebración del sínodo diocesano de 1492, la aprobación de unas nuevas constituciones capitulares y el inicio de la construcción de una nueva catedral[17]. Desde el punto de vista artístico su nombre está unido a la desaparecida capilla de San Pedro y San Pablo en la Catedral, con portada de "*yesseria romana*", decorada con un rico retablo de imaginería y cerrada con una reja de forja con sus armas[18]. El obispo Osorio realizó también diferentes donaciones a la Catedral de Jaén, entre las que se han podido documentar un retablo de escultura dorado, localizado en la capilla del Sagrario en el año 1518, además de diferentes piezas de platería[19]. Entre éstas se contaban un cáliz "*con su patena todo dorado que tiene en el escudo sus armas y en la patena una cruz esculpida que peso cinco marcos y siete onças y quatro reales*". Junto al cáliz había dejado una pareja de candeleros con sus escudos y armas, con un peso de dieciséis marcos y tres onzas, que ya no existían en 1577 puesto que habían sido deshechos y su plata reaprovechada para hacer otros dos candeleros, de mayor tamaño, y peso de treinta y cuatro marcos y doce onzas. Asimismo ligado a este obispo se reseña una cruz "*de plata dorada con su crucifixo con las armas del obispo don Luis Osorio el qual la dio a la iglesia*". Por último el inventario reseña también la donación de unas ampollas que debieron fundirse en torno a los años medios del siglo para hacer otras nuevas, posiblemente en el período de tiempo en que D. Pedro Pacheco gobernaba la diócesis ya que, tanto sus armas como las del obispo Osorio, habían sido incluidas en las piezas realizadas nuevamente. Dentro del capítulo de la

ministros un responso con una colecta rezados por el dicho señor arzobispo".

16 Ibídem, f. 1v.

17 F.J. MARTÍNEZ ROJAS, ob. cit., p. 298.

18 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 39r. M.S. LÁZARO DAMAS, "La catedral de Jaén según el libro de visitas de 1539". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 170 (1998), pp. 107-108.

19 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 7r. y v.

joyería del templo cabe mencionar otra pieza: "*un anillo de oro pontifical rico con un zafir grande en medio e doze perlas alderredor*" que, igualmente, aparecía ligada al obispo Osorio[20].

No fueron los obispos los únicos que donaron obras a la Catedral ya que los inventarios recogen otras piezas ligadas a miembros del cabildo catedralicio. Don Diego Ramírez de Villaescusa fue un significativo eclesiástico de origen conquense, vinculado a la ciudad de Jaén en la penúltima década del siglo XV, donde sería nombrado magistral y, posteriormente, provisor del obispo don Luis Osorio[21]. Muy vinculado al arzobispo fray Hernando de Talavera, sería nombrado deán de la Catedral de Granada y también capellán de la princesa Juana y, sucesivamente, obispo de Astorga, Málaga y Cuenca. De su vinculación con Jaén se guardaba en el tesoro catedralicio un cáliz pequeño, valorado en algo más de tres marcos[22].

El primer obispo de Almería, don Juan de Ortega (1492-1512), aparece también entre los donantes de obras de arte a la Catedral de Jaén ya que, con anterioridad, fue su deán. Las donaciones fueron realizadas con anterioridad a su marcha, siendo reseñadas en el inventario de 1518. Entre estas se anota una lámpara de plata, pieza a la que se refería en su testamento otorgado en 1512[23]. En el testamento alude a "*otras cosas que les di para la Santa Iglesia*", interesándose por el destino de las mismas. Teniendo en cuenta otras donaciones de obras de platería de este obispo, tanto a la Catedral de Almería como a la Catedral de Burgos, es muy posible que el número de piezas donadas fuera superior. En el caso concreto de la lámpara el inventario la describe como "*un bacin con tres bollones de plata*". Esta pieza servía en el sagrario, según la finalidad para la cual fue donada. Otra pieza localizada en los inventarios fue una corona de oro fino, calificada de "*muy rica*", debidamente inventariada en 1518[24]. Su descripción es ligeramente más amplia en 1577: "*...con ciertas piedras de colores que son de esmalte que pesa sesenta y dos castellanos y medio de oro de a veintidos quilates faltale una alcachofica con su estrella y una piedra en una flor bolbiose a pesar y parece que peso un marco y una onça y dos reales que reducidos a castellanos de oro son cinquenta y ocho castellanos menos un tomin*". También se dice de ella: "*...esta muy vieja y seria bien deshacerla y hazer otra llana*"[25].

Don Juan Pizarro, arcediano de Jaén en 1492, había donado "*un portapaz de plata dorada con un crucifixo con la cruz de oro rica la qual tiene cinco perlas y una esmeralda...*"[26]. La pieza está presente también en los inventarios de 1548 y 1577 donde se consigna su peso, aunque ya no figura en el inventario de 1657. Don Pedro Fernández de Biedma, racionero de la Catedral, había donado dos cálices pequeños que fueron deshechos para realizar un plato para el servicio del altar. Esta nueva

20 Ibídem, f. 9r.

21 J.C. VIZUETE MENDOZA, "La construcción de la imagen literaria de Don Diego Ramírez de Villescusa". *Anuario Jurídico y Económico Escurialense* nº 46 (2013), pp. 525-554.

22 AHDJ. Capitular, legajo 448, Inventario de 1577, f. 2v.

23 E. GARCÍA CAMPRA, "Juan de Ortega, primer obispo de Almería. Datos para su historia". *Coloquio Almería entre culturas*. Almería, Diputación, 1990, pp. 335-365.

24 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 8r.

25 AHDJ. Capitular, legajo 448, inventario de 1577, f.1v.

26 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 8r.

obra fue realizada por Gil Vicente y se inventaría en 1548 como: "*un plato de plata dorado con un escudo de las armas de esta iglesia que peso tres marcos, seis onzas y seis reales*"[27].

El comendador de Oreja, a quien identificamos con Fernando Cerezo, hermano del condestable don Miguel Lucas de Iranzo y muerto hacia 1482, donó a la Catedral una cruz de plata dorada con "*un crucifixo de plata blanca con unas armas en el pie de un cerezo que son del comendador de oreja el qual la dio a la dicha iglesia*"[28]. Presente en los inventarios de 1518 y 1548, la cruz pesaba cuatro marcos y cinco onzas cuando, en este último año se entregó al platero Gil Vicente para que hiciese otra del mismo peso.

Las donaciones del siglo XVI

Las primeras donaciones episcopales del siglo XVI están ligadas a la figura de don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1520). Don Alonso fue primeramente inquisidor del Santo Oficio en Toledo y Burgos siendo nombrado, con posterioridad, obispo de Mondoñedo y de Lugo antes de incorporarse a la sede giennense. En ésta celebró un nuevo sínodo y llevó a cabo una amplia labor constructiva en el conjunto de la diócesis además de proseguir las obras iniciadas por don Luis Osorio. Desde el punto de vista artístico puede considerarse a don Alonso Suárez como un promotor de las artes en todo el sentido de la palabra. Desde el punto de vista de la platería legaría a la catedral una serie de piezas caracterizadas por su riqueza ornamental e iconográfica y por incluir su escudo de armas como signo distintivo de propiedad. Entre ellas se cuentan un cáliz, un acetre, un hostiario, dos ampollas y su propio báculo episcopal. El primer objeto reseñado es un cáliz de plata "*dorado rico con doze apostoles de rosicler que dio el obispo don Alonso de la Fuente el Sauze con sus armas e su patena de plata todo dorado*". La información es más precisa en el inventario de 1577: "*...con su patena dorada e tiene en el caliz unos apostoles y en el pie tres escudos el uno con una cruz y el otro con las armas del duque de alba y el otro con las armas del dicho señor obispo que peso ocho marcos y una onça y dos reales*"[29]. Debió ser fundido o vendido a algún platero puesto que ya no aparece en el inventario de 1657. Otra pieza reseñada era un hostiario "*de plata todo dorado labrado rico que dio el obispo don Alonso de Fuente el Sauze con sus armas*". El inventario de 1577 aporta algún dato más: "*de plata grande sobredorado... que tiene sus armas peso dos marcos y siete onças este está en el sagrario en poder de los curas para las comuniones generales*" y cuyo destino fue el mismo de la pieza anterior[30]. De igual manera se reseñan "*dos ampollas de plata doradas labradas de maçoneria*"; un acetre de plata "*el asa e molduras doradas con sus armas que peso ocho marcos*

27 AHDJ. Capitular, legajo 448, inventario de 1548, ff. 2v y 3r.
28 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 7r.
29 Ibídem, f. 8v; legajo 448, inventario de 1577, f. 2r.
30 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 8v; legajo 448, inventario de 1577, f. 3v.

y quatro onças", con su caja correspondiente así como un hisopo. El acetre aún se conservaba en 1657 y se describía en el inventario correspondiente como "*un acetre grande de plata seisavado con dos cintas por medio a modo de cornisas doradas y los dos extremos dorados con una chapa de plata en el pie en ella esmaltadas las armas de el señor obispo don Alonso de la Fuente el Sauce con su assa que pessa ocho marcos quatro onças y dos ochavas*"[31].

Pero quizá la pieza más extraordinaria fuese un báculo de plata "*que tiene tres cañones de plata y los tres nudos dorados y la cabeça labrada de maçoneria sobredorada tiene diez imagenes de la una parte y los tres reyes y de la otra nuestra señora quando iva a Egito. Faltan en este baculo dos rosas grandes y otras dos pequeñas pesa la cabeça de este baculo quinze marcos y seis onças pesaron los cañones con quatro nudos y el palo trece marcos*"[32]. En la visita de 1577 la pieza pesaba algo menos debido a la falta de "*ciertas pieças que se cayeron en la jornada que lo llevó su señoria el reverendisimo don Francisco Delgado a la jornada de los guesos que se trasladaron de la capilla real de Granada al Escorial*". El báculo aún subsistía en 1648, pero dejó de existir poco después, según refiere una anotación de 1657, en la que se especifica que fue deshecho para hacer el hachero grande[33].

Al cardenal y obispo de Jaén don Pedro Pacheco, se vincula una fuente incluida en el inventario de 1548 y en el de 1577. Según este último se trataba de una "*fuente labrada de bulto que peso ocho marcos y una onça y quatro reales y medio que dio el señor don Pedro Pacheco obispo que fue de Jaén por los quinze mil maravedis que debia de su entrada a la obra lo demas pago la obra*". La fuente sería deshecha en ese mismo año para realizar otra llana, sin decorar[34].

Don Cristóbal de Arquellada, obispo titular de Belén y auxiliar del cardenal-obispo de Jaén don Pedro Pacheco entre 1550 y 1577, contribuiría a incrementar el rico ajuar catedralicio con la donación de dos blandones pequeños de plata, timbrados con sus armas, y reseñados en el inventario de 1657: "*con pies redondos los mencheros estraydos y las demas pieças algunas dellas cercadas y sinceladas en fondo de poco mas de una vara de alto que pessa con su madera e tornillos que tiene dentro el uno cuarenta marcos menos quatro onzas = y el otro treinta y ocho marcos y seis onzas diolos el señor obispo Arquellada y tienen sus armas*"[35].

El obispo don Francisco Sarmiento (1580-1595) donó a la Catedral un portapaz dorado con las imágenes de "*Cristo, San Joan y Nuestra señora de bulto ay un obalo de cristal jaspeado que pesso dos marcos y siete onzas= esta se avia perdido y se tiene memoria que la dio el señor don Francisco Sarmiento*"[36].

Al canónigo Diego González de Ordás se vincula una interesante cruz sobredorada "*con el pie quadrado y quatro garras con medio de caxcabeles debaxo*

31 AHDJ. Capitular, legajo 452, inventario de 1648-1657, f. 27r.

32 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 8v.

33 AHDJ. Capitular, legajo 452, inventario de 1657, f. 48.

34 AHDJ. Capitular, legajo 448, inventario de 1548, f. 2v; inventario de 1577, f. 3r.

35 AHDJ. Capitular, legajo 452, inventario de 1657, f. 21v.

36 Ibídem, f. 38v.

por pies". En el pie se incluían dos escudos de su propietario. La cruz tenía además seis piezas de cristal, cinco de ellas ovaladas, según consta en el inventario de 1577. Su peso era de cinco marcos y una onza y media. La cruz está presente también en el inventario de 1657 con una ligera disminución en su peso y con una descripción más amplia que permite precisar que se trataba de una cruz de altar "*y su bassa del pie cuadrada las dos esquinas mas larga y otro cuerpecillo sobre el de la misma hechura con figuras relevadas de la passion que son Cristo a la columna con la cruz a cuestas crucificado y el descendimiento de la cruz y en cada orilla un grifo de plata sobre esto el arbol de la cruz con seis ovalos de cristal y algunos de vidrio. Y la hechura de la dicha cruz es antigua que pesa con las vidrieras y cristal cinco marcos y seis ochavas*"[37].

El doctor Villegas, canónigo de la Catedral, se asocia en el inventario de 1577 a una corona grande, sobredorada en algunas partes, destinada a la Virgen de la Antigua, cuyo peso fue de algo más de un marco[38]. El canónigo Domingo Olea, provisor del obispo don Francisco Sarmiento, donó a la Catedral una cruz de altar sobredorada cuya descripción es la siguiente: "*pie cuadrado prolongado sobre el que carga una lanternica cuadrada con sus columnas en las esquinas y en el arbol su cristo dorado tiene en toda ella veinte y conco piezas de oro esmaltadas y repartidas en esta manera= en el pie ocho ovalos de los quales faltan tres en la laterna quatro en la de la delantera de la cruz seis en las espaldas cinco pero a los quatro se les va quitando el esmalte pessa seis marcos y medio esta dio el señor licenciado Olea canonigo*". A la donación anterior se une un juego de dos candeleros dorados de media vara de alto. Los candeleros constaban de un pie redondo apoyado sobre tres bolillas y estaban "*guarnecidos con sus obadillos y otras piezas*". Igualmente se enumera una salvilla de plata dorada con decoración de "*quatro óvalos en las orillas esmaltados de plata con sus paxaros pesso tres marcos cinco onzas y quatro ochavas con su pie obado*". El canónigo Olea también donaría a la Catedral un hostiario de plata dorada "*que tiene devaxo del remate un esmalte y en el cuerpo quatro y otros quatro artessones*". Su peso fue de dos marcos, cinco onzas y cuatro ochavas[39].

No fueron únicamente los obispos y canónigos los únicos donantes del templo, puesto que los nombres de otras personas, aparecen unidos a diferentes piezas de platería. En el Sagrario de la Catedral se guardaba el Santo Rostro, una singular reliquia atesorada en la Catedral de Jaén desde mediados del siglo XIV[40]. En 1518 el Santo Rostro era custodiado junto a otras reliquias y como tal se reseña: "*el vulto sancto de la sancta veronica en una caxa de cuero labrada con sus tachones*". Vinculada a ella estaba una de las piezas más interesantes y significativas del tesoro catedralicio, inventariada como una "*caxa de plata grande con doze apostoles en que*

37 AHDJ. Capitular, legajo 448, inventario de 1577, f. 2r; legajo 452, inventario de 1657, f. 12.

38 AHDJ. Capitular, legajo 448, inventario de 1577, f. 6v.

39 Todas las piezas reseñadas se incluyen en el inventario de 1657, ff. 11r, 21r, 33 y 60v.

40 F.J. MARTÍNEZ ROJAS, "Santo Rostro", en F. SERRANO ESTRELLA (coor.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén, 2012, pp. 14-17.

se lleva el bulto sancto quando se muestra"[41]. Según el inventario la caja había sido donada por el *adelantado de Sevilla* que, en el inventario de 1539, se identifica con don Francisco Enríquez. La relación de esta obra con un miembro de la poderosa familia de los Enríquez, ligada a los almirantes de Castilla y emparentados con el rey Fernando, resulta especialmente interesante, aunque no se ha podido localizar ninguna otra noticia al respecto que ayude a esclarecer las circunstancias de su llegada al templo. Tampoco ha sido posible establecer la identidad de su donante por entero y de una manera rigurosa, ya que el escribano no anotó con corrección el título, aunque en un estudio anterior nos pronunciamos por don Pedro Enríquez, adelantado de Andalucía. En todo caso, la donación se habría efectuado con anterioridad a 1509[42]. Por último, queremos reseñar una pieza donada por la condesa de Villardompardo, doña Francisca de Carbajal, esposa de don Fernando de Torres y Portugal, concretamente un "*escofion de oro fino*", aún existente en 1577[43]. Sin duda la pieza debió estar destinada a alguna imagen de devoción, posiblemente la Virgen de la Antigua.

Las donaciones de la primera mitad del siglo XVII

Durante los primeros quince años del siglo XVII rigió la diócesis de Jaén don Sancho Dávila y Toledo que, previamente, había sido obispo de Cartagena y después lo sería de las diócesis de Sigüenza y Plasencia. Su figura está especialmente unida a una obra *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y sus reliquias*, fiel exponente de su celo, preocupación e interés hacia el culto y devoción a las reliquias, de las que fue un apasionado y obsesionado coleccionista[44]. Desde el punto de vista que nos ocupa, esta inquietud encontró su plasmación artística en la donación a la Catedral de un marco de plata para el Santo Rostro en los inicios de su episcopado. El marco aparece muy ligeramente descrito en el inventario de 1719: "*En el sagrario de dicha capilla esta el rostro de Cristo nuestro señor en un relicario de plata con su bidriera y el relicario esta metido en una caja de plata con sus dos puertas por delante para abrir y sus dos aldabillas y por detrás tiene el relicario del rostro divino dos aldabas y alrededor del rostro divino tiene diferentes piedras no se peso*"[45]. El marco sería sustituido en 1731 por otro nuevo de oro y plata con esmeraldas, diamantes y rubíes, donado por el obispo don Rodrigo Marín y Rubio[46]. El obispo Dávila

41 AHDJ. Capitular, legajo 446, inventario de 1518, f. 1v.

42 M.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros…* ob. cit., p. 157. Don Pedro Enríquez moriría en 1492 en tanto que su hijo y sucesor don Francisco Enríquez lo haría en 1509. Ambos fueron Adelantados de Andalucía distinguiéndose el segundo por su profunda religiosidad, en especial tras su curación milagrosa de la lepra que padeció durante treinta años.

43 AHDJ. Capitular, legajo 448, inventario de 1577, f. 2r.

44 J. SANZ HERMIDA, "Un coleccionista de reliquias: don Sancho Dávila y el Estudio Salmantino". *Vía Spiritus* nº 8 (2001), pp. 59-93.

45 AHDJ. Capitular, legajo 454, inventario de 1719, f. 252r.

46 A. CAZABAN, "El relicario del Santo rostro y el lazo de brillantes que lo corona". *Don Lope de Sosa* nº 104 (1921), pp. 242-244.

también dejaría otras obras de platería a la Catedral, entre las que se documentan tres vasos grandes de plata en su color para la consagración de los óleos, guardados en el Sagrario de la Catedral a mediados del siglo XVII. Las piezas se caracterizaban por la presencia de su escudo de armas y por la indicación del contenido de cada uno de los recipientes[47].

El expolio del obispo don Francisco Martínez de Ceniceros (1615-1617), anteriormente obispo de Canarias y de Cartagena[48], propició la llegada de otro conjunto de piezas a la Catedral. Su mención resulta de un especial interés dada la relación de este prelado con otros focos artísticos peninsulares y, en especial, con Murcia. En el inventario realizado de sus bienes se cita concretamente un aguamanil sobredorado "*con una çinta por medio y quatro obalos que la abraçan y sobre el pie ocho quartelas que pessa ocho marcos y tres onças*". También procedente del expolio se incluye una cruz de altar dorada "*con su pie redondo toda lissa con su hechura de cristo que fue del espolio del señor don Francisco Martinez que pesso cinco marcos y quatro onças y media*". A las obras anteriores hay que unir un cáliz sobredorado con su correspondiente patena, una fuente sobredorada y una salvilla dorada y lisa por entero a excepción del detalle de las armas del obispo en el centro de la pieza y un hostiario de plata dorada "*redondo con su tapa a modo de media naranja que pessso dos marcos cinco onzas y seis ochavas*"[49].

Una de las figuras más significativas vinculada a la sede giennense fue la de don Baltasar de Moscoso y Sandoval, posteriormente arzobispo de Toledo y cardenal de España. El prelado gobernó el obispado entre 1619 y 1646, estableciendo con la Catedral de Jaén en particular[50], y con el obispado en general, una fuerte relación personal y artística que se prolongó incluso con posterioridad a su traslado a Toledo. En el capítulo estricto de la platería esta relación se concreta en la donación de una serie de piezas anotadas en el inventario de 1648 y reseñadas a continuación. En primer lugar cabe destacar un juego de cruz y cuatro candeleros grandes de altar. De la cruz, reseñada en el capítulo correspondiente de cruces, se anota lo siguiente: "*otra cruz de altar de una vara de alto poco mas o menos blanca con su hechura de Cristo dorada y el pie triangular y los remates tambien dorados pero todo lo que esta dorado es bronze y lo blanco de plata y pessa de bronze y plata diez y ocho marcos y dos onzas*"[51]. Los candeleros "*con los pies triangulares la misma hechura de la cruz que tiene bronze que todo lo dio su Eminencia dorados a trechos y todo lo dorado es bronze y todo lo blanco es plata pessaron todos quatro cincuenta y nueve marcos y tres onças*".

---

47 AHDJ. Capitular, legajo 452, inventario de 1657, f. 72r.

48 F. CANDEL CRESPO, "Don Francisco Martínez de Ceniceros, obispo de Canarias, Cartagena y Jaén, un ilustre y desconocido riojano". *Berceo* nº 101 (1981), pp. 19-28.

49 Todos ellos en inventario de 1657, ff. 11r-12v, 17r, 27r, 33r y 60r.

50 F. SERRANO ESTRELLA, "La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el clero secular y la monarquía: los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y don Agustín Rubín de Ceballos". *Potestas: religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* nº 6 (2013), pp. 103-124.

51 AHDJ. Capitular, legajo 452, inventario de 1657, ff. 11r y v y 21r.

Al juego anterior se unía una custodia, hoy desaparecida, "*o relicario de oro todo con sus viriles de cristal su pie cuadrado y encima a modo de piramide cuadrado y encima del un angel que sobre la caveza tiene la una de los viriles labrado con rayos alderredor y por remate una cruz que pesa con los cristales seis marcos y siete onças y dos ochavas que lo dio su eminencia*"[52]. También se reseñan unos aguamaniles dorados "*y ambos de un tamaño y una misma hechura redondos cincelados todo y guarnecidos con artessones y ovalos de plata y sus mascarones en el pico que pesan ambos diez y siete marcos y zinco oncas diolos su Eminencia*". Además de los anteriores, el cardenal Sandoval donó a la Catedral de Jaén otra pareja de aguamaniles de tamaño mediano y dorados. Que ambos eran pareja lo ratifica el comentario del apunte: "*de una manera y de una misma hechura*". Los aguamaniles se decoraban con seis esmaltes ovales cada uno de ellos, siendo el peso de estas piezas en su conjunto de diez marcos, tres onzas y cuatro ochavas. Los aguamaniles no sobrevivirían a su tiempo ya que, como se deduce de una anotación al margen, serían fundidos para realizar unas lámparas[53]. A las piezas anteriores se unían un blandón y un cántaro[54]. El blandón es calificado de grande, de plata sin dorar, "*de vara y media de largo poco mas o menos con su pie cuadrado y quatro volas redondas sobre que asienta y son de carrillo se quitan y sobre el pie ay una columna con su plinto y capitel cuadrado y en el mechero las armas del eminentísimo señor cardenal mi señor que lo dio a la santa iglesia que pessa con su madera y tornillos de hierro ochenta y seis marcos*". En cuanto al cántaro, se describe como una pieza con cadenas y tapa, todo ello de plata sobredorada y cincelada. Su peso fue de veintitrés marcos, cuatro onzas y cuatro ochavas.

Las donaciones del cardenal se incrementaron con dos fuentes y una salvilla de plata sobredoradas. Las fuentes, de una misma hechura con decoración cincelada y guarnición de óvalos y artesones de plata nielada, diferían en el peso, algo más de catorce marcos una de ellas y la otra trece marcos y seis onzas, y en la pérdida de nielado en parte de ellas. Gracias a un inventario posterior, de 1787, se conoce que una de estas fuentes, inscrita como azafate, tenía el escudo del cardenal y la inscripción AVE MARIA GRATIA PLENA. En cuanto a la salvilla era pequeña y lisa, de algo más de dos marcos[55].

Una pieza de singular interés, tanto por su inclusión en este capítulo de la platería como por su valor decorativo, fue "*una lamina de cobre de la adoración de los reyes que tiene diez figuras guarnecida en bronce sobredorado a modo de obalo y por las orillas de la guarnicion sus hojas de bronce sobredorado a modo de cruz sobre el bronze guarnecida de plata cortada con quatro dobletes colorados grandes en cada brazo de los que hazen forma de cruz sobre las hoxas y dentro otros ocho dobletes de la misma manera mas pequeños ssentados sobre flores de plata cortada en una caxa guarnecida por dentro en tafetan carmesí con sebillana de oro y por fuera cordovan colorado*"[56]. A la pieza le faltaba el remate superior consistente en una flor de plata y tres dobletes.

52 Ibídem, f. 2r.
53 Ibídem, ff. 27r y 28r, respectivamente.
54 Ibídem, ff. 21v y 28r, respectivamente.
55 Ibídem, f. 33r y v.
56 Ibídem, f. 60v.

Una de las características del gobierno del cardenal Sandoval fue el fomento del culto a las reliquias, actividad subrayada por el impulso al culto de los santos mártires de Baeza y el descubrimiento de los restos de los mártires Bonoso y Maximiano en Arjona en 1628. A ambas iniciativas hay que unir la revitalización del culto a Santa Potenciana, con la apertura de su sepulcro en 1628 y el traslado de sus restos y reliquias en 1640, según refiere Ximena Jurado. Precisamente con estas reliquias hay que vincular el encargo de un relicario, posteriormente donado por el cardenal a la Catedral de Jaén y desaparecido. El relicario se describe en el inventario de 1657 de la siguiente manera: "*un relicario de la reliquia de santa Potenciana todo dorado el pie primero cuadrado con quatro garrones por pie y picado de sincel y ocho esmaltes los quatro de las esquinas triangulados y los quatro de obados y otro pie mas pequeño que asiente en el grande cuadrado con sus entradas y seis garrones sobre el y un encontado de plata blanca y la baça de ençima con doce columnas y quatro santos en los huecos y el relicario de arriva donde es la reliquia con sus vidrieras y quatro columnas en los rincones y su encontado de plata blanca abajo y la bassa avajo dicha con sus esmaltes açules y en la bassa de lo alto quatro esmaltes y una cruz chiquita de san Joan que la dio su eminencia el cardenal Sandoval*"[57]. El relicario sería realizado por el platero cordobés Nicolás de la Cruz[58]. En la actualidad se conserva en la Catedral una custodia de templete conocida como *custodia del cardenal Moscoso*[59] que, por otra parte, no concuerda con la custodia de oro donada por el cardenal y referida en líneas anteriores ni con cualquier otra pieza de los inventarios. La custodia se caracteriza por su estructura arquitectónica y la incorporación de la escultura en un pequeño programa iconográfico integrado por la figura de Cristo resucitado, los padres de la Iglesia y las alegorías de las virtudes. Su llegada a la Catedral de Jaén se produjo con posterioridad a la Guerra Civil, siendo reseñada entre el grupo de piezas recuperadas y entregadas en 1942, aunque si nos atenemos al testimonio de los inventarios catedralicios, nunca perteneció a este templo.

Aunque excede del ámbito de este estudio, es interesante reseñar también la donación de una custodia de plata a la Catedral de Baeza por parte del cardenal Moscoso en 1649, cuando era ya arzobispo de Toledo. Su donación venía a cubrir el hueco dejado por la custodia existente anteriormente en esta catedral y que había sido robada. La custodia había sido ofrecida al cardenal para su adquisición presumiblemente en Toledo, como obra de Francisco Merino, según relata su biógrafo fray Antonio de Jesús María, siendo obra "*aunque no de mucho precio, estimable por obra del insigne Merino…y mando añadir lo necesario para maior decencia*"[60].

---

57 Ibídem, f. 61r.

58 F. SERRANO ESTRELLA, "La materialización del poder episcopal en la catedral a través de la promoción de las artes". *Krypton* nº 1 (2013), p. 37.

59 R. ANGUITA HERRADOR, "Custodia del cardenal Moscoso", en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén, 2012, p. 238.

60 A. de JESÚS MARÍA, *Don Baltasar de Moscoso y Sandoval*. Madrid, 1681, capítulo XI, año 1649, párrafo 1388.

De la efímera presencia en Jaén del obispo don Juan Queipo de Llano (1647), anteriormente virrey de Navarra, y muerto en la sede giennense, el inventario de 1648 registra "*un baculo de planta blanco con nuebe cañones estriados y nuebe nudos sobrepuestos de planta lissos y una cruz en lo alto*", procedente del expolio de los bienes del fallecido obispo[61].

El pontifical del obispo don Fernando de Andrade y Castro (1648-1664), anteriormente arzobispo de Palermo, propiciaría la llegada a la Catedral de otro conjunto de piezas de platería de diferente valor y procedencia, siendo algunas de ellas vendidas. En la Catedral quedaron un juego de cruz y seis candeleros "*escarchados con esmaltes azules*" y en el caso de la cruz además con piedras verdes y coloradas; cuatro fuentes doradas con un águila grabada; dos fuentes grandes con un escudo grabado; un azafate cincelado con las armas del obispo, dos aguamaniles "*de racimos con hojas de parra blancos*": un aguamanil pequeño, redondo y dorado con un escudo de armas bajo el pico; una fuente pequeña dorada con un escudo semejante a la pieza anterior; dos salvillas doradas con pie semejantes al azafate y también con el escudo del obispo; dos vinajeras lisas con tapa y las letras A y V en el pico; un báculo dorado compuesto de diez cañones con el remate "*esmaltado con piedras verdes y coloradas y esmaltes azules y su cruz en lo alto*". A las piezas anteriores hay que unir dos cruces de pectoral con piedras que pasaron a integrar el joyero de la Virgen de la Antigua, cuatro candeleros bujías con las armas del prelado y una caja de plata para la llave del sagrario[62].

Asociadas a Mateo de Rivas Olalla, canónigo magistral en tiempos del cardenal Moscoso, se enumeran en los apartados correspondientes varias piezas, concretamente dos salvillas y una palancana. Una de las salvillas era lisa y dorada, semejante en su hechura a una salvilla donada por el cardenal Moscoso y cuyo peso fue de algo más de dos marcos. La otra salvilla ofrece un mayor interés por su decoración. Se trataba de una salvilla de perfil ovalado y dorada "*cercada y picada con cinco esmaltes obados con el grande de en medio pesso un marco tres onzas y tres ochavas*". En cuanto a la palancana era de plata en su color. No tenemos noticias acerca del artífice que pudo realizar estas y otras piezas de plata que componían la vajilla del canónigo Rivas, aunque podrían relacionarse con Jerónimo de Morales, a quien este canónigo encargó en 1640 unas andas de plata para la Virgen del Rosario del convento de Santo Domingo de Jaén[63]. La palancana sería vendida al platero Pedro de Morales, hijo del anterior y platero de la catedral de Jaén, y posiblemente fundida para la realización de nuevas obras[64].

En último lugar cabe reseñar las donaciones realizadas por dos significativos personajes del Jaén del siglo XVII, los canónigos de ascendencia genovesa Juan Bautista

---

61 AHDJ. Capitular, legajo 452, inventario de 1657, f. 49r.

62 La relación de bienes completa del pontifical se incluye en el inventario de 1657, las piezas citadas en ff. 13 y 16.

63 M. LÓPEZ MOLINA, "Jerónimo de Morales: un platero giennense del siglo XVII". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 162 (1996), pp. 1399-1412. M.S. LÁZARO DAMAS, "El platero giennense Jerónimo de Morales (h. 1580-1649): Aspectos biográficos y artísticos", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 377-394.

64 AHDJ. Capitular, legajo 452, inventario de 1657, f. 33v.

Cassella Passano y Domingo Passano Cassella. Los antecedentes familiares de ambos hermanos están relacionados con la población manchega del Viso del Marqués, a la que estuvieron vinculados sus padres, Juan Bautista Casella y Jerónima Passano, debido al trabajo de las familias de ambos cónyuges, de ascendencia genovesa, en las obras del palacio de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz. Juan Bautista Casella fue hijo de Domingo Casella, maestro mayor de las obras del palacio, y de Martina Pasano en tanto que Jerónima fue hija de Alberto Passano, maestro mayor de carpintería, y de Petronila Martínez. Jerónima casó primeramente con Juan Bautista Perolli[65], con el que tuvo cinco hijos y, al enviudar, contrajo matrimonio en 1589 con Juan Bautista Casella. La pareja tendría cuatro hijos, entre ellos los dos futuros canónigos nacidos en el Viso, y se trasladaría con posterioridad a la población giennense de Villanueva del Arzobispo. El medio laboral y artístico en el que se desarrolló la vida familiar de ambos hermanos tendría unas claras repercusiones en su vida posterior, desarrollándose en ambos una relación con el arte de especial interés.

Las aportaciones biográficas acerca de ambos hermanos realizadas por fray Antonio de Jesús María permiten conocer su vocación religiosa, su ascenso en la carrera eclesiástica, corroborada por los expedientes de limpieza de sangre de ambos[66], y su especial relación con la Catedral de Jaén, de la que ambos fueron canónigos, y con el cardenal Moscoso y Sandoval[67]. Juan Bautista Cassella fue prior, chantre y arcediano de Úbeda, además de camarero y hombre de confianza del citado Cardenal. Domingo Passano fue prior y mayordomo de don Baltasar de Moscoso, además de abad de la iglesia de Nuestra Señora de la Fuensanta en Villanueva del Arzobispo, a cuya imagen titular estuvieron muy vinculados ambos hermanos y favorecieron con importantes donaciones. Passano actuó además como agente del Cardenal en Roma en 1627, en relación a diferentes asuntos, funciones de las que también Ximena Jurado da noticia[68]. En 1630 ambos hermanos formaron parte del grupo que acompañó a don Baltasar a Roma, con motivo de las gestiones diplomáticas desarrolladas por la monarquía hispana en relación al tema de la guerra de los Treinta Años. Estas estancias en Roma les abrirían la posibilidad de reencontrarse con sus orígenes familiares y, muy especialmente, entrar en contacto con un mundo artístico de singular interés.

---

65 Las noticias sobre estos maestros en el Viso proceden del articulo de R. LÓPEZ TORRIJOS, "De la superba al Señorío: la vida de las maestranzas genovesas en el Viso durante el siglo XVI", en M. CABAÑAS BRAVO (coor.), *El arte foráneo en España, presencia e influencia. XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Madrid, 2005. pp. 51-59.

66 AHDJ. Capitular, Expedientes de limpieza de sangre; signatura 513, expediente 176, Juan Bautista Cassella y signatura 517, expediente 197, Domingo Passano.

67 A. de JESÚS MARÍA, ob. cit., libro III, capítulo I, año 1630, párrafo 442-451.

68 Ibídem, libro II, capítulo VII, año 1627, párrafo 327; libro III, capítulo I, año 1630, párrafo 444. M. de XIMENA JURADO, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado.* Edición facsímil. Estudio preliminar e índices de J. Rodríguez Molina y M.J. Osorio Pérez. Granada, 1991, p. 525. Más recientemente F. SERRANO ESTRELLA, "Relaciones artísticas entre España e Italia a través de los cabildos catedrales en la Edad Moderna", en R. CAMACHO MARTINEZ, E. ASENJO RUBIO y B. CALDERÓN ROCA (coors.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna.* Málaga, 2011, p. 348.

Como muestra de la profunda relación que unió a ambos canónigos con la Catedral de Jaén y, en menor medida, con la Catedral de Baeza es importante reseñar la realización de tres fundaciones religiosas dedicadas a la Renovación del Santísimo Sacramento en ambos templos y la fundación de los Esclavos del Santísimo Sacramento en la Catedral de Jaén[69], posteriormente herederas de todos sus bienes, así como la donación anual de cuatro mil ducados para la obra del Sagrario[70]. En el campo de estudio que nos ocupa, la Catedral de Jaén fue la destinataria de una serie de piezas de platería reflejadas en el inventario de 1657[71] y cuyo valor, superior a los 3.500 ducados, sería reseñado incluso en la *Oración Fúnebre* escrita por el padre fray Alonso de San José a la muerte de Juan Bautista Cassella en 1655[72]. Entre las piezas inventariadas se anotan las siguientes. En primer lugar un cáliz grande de plata sobredorada, con una interesante decoración superpuesta "*de cartelas y obalos y doce seraphines en todo el*" cuyo peso fue evaluado por el platero Jerónimo de Morales. Un juego de candeleros, "*candeleros hacheros de vara y media de largo cada uno poco mas o menos los pies triangulados y en las tres esquinas un seraphin cada una y en las tres haces un mascaron en cada una del mismo pie y en el cuerpo unos obalos y cartelas y otros tres mascarones y en la parte de arriva del cuerpo tres medias cañas y otras tres cartelas donde se sienta la bara de arriva y tres obalos con sus orlas y por todas tres partes del pie las armas reales los quales dieron el señor don Joan Baptista Cassella arzediano de Ubeda y canonigo desta Santa Iglesia y el señor don Domingo Passano su hermano prior y canónigo*". Muy interesante por su decoración e iconografía resulta un aguamanil de plata en su color, "*cincelado con tres términos puestos los elementos tierra agua y aire y en el assa un grifo que cae sobre la boca*". A las piezas anteriores se unía una fuente de planta blanca, cincelada "*con una urna y en ella unas armas*", con peso de veinte marcos y una onza. Ambos hermanos donaron además dos macetas de plata "*sin abroxos que se diferencian en la hechura con un arbol de hoxas y en lo alto de la una un membrillo y en la otra un limon dorado y cincelado*". El peso de ambas macetas fue de diecinueve marcos y dos onzas. Estas piezas aún están presentes en el inventario de 1787, donde se aporta el dato de su utilización en esas fechas en los lados del altar mayor. Vinculados a ambos canónigos se anotan también dos pebeteros de plata en su color que se dieron al platero Pedro de Morales, según la anotación al margen.

---

69 A. CASADO TENDERO, "Los esclavos del Santísimo Sacramento", en F.J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coor.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*. San Lorenzo del Escorial, 2003, vol. 1, pp. 371-390.

70 Biblioteca de la Universidad de Granada. Fondo antiguo. Alonso de SAN JOSEPH, *Oración fúnebre en las Honras que el Cabildo de la Santa Iglesia de Jaén celebró a las memorias de el señor maestro don Juan Baptista Cassela, arcediano de Úbeda, dignidad y canónigo en dicha iglesia de Jaén.* Jaén, Francisco Pérez de Castilla, 1655, f. 16.

71 AHDJ. Capitular, legajo 452, inventario de 1657, ff. 17v, 22v, 27v y 28r y 33v respectivamente.

72 Biblioteca de la Universidad de Granada. Fondo antiguo. *Oración fúnebre en las Honras…* ob. cit., f. 16. De forma concreta se alude además a los blandones reseñados en el inventario y a los donativos de piezas de plata y ornamentos costosos realizados a las dos catedrales, Jaén y Baeza.

Por último, cabe reseñar una pieza más de plata que fue propiedad de ambos hermanos, un cáliz de plata dorado, mencionado en el testamento de Domingo Passano, otorgado también en nombre de su hermano[73]. El cáliz sería legado a la Catedral de Baeza y llegaría al templo con posterioridad a la muerte de Domingo Passano en 1661. En agradecimiento a las donaciones y ayudas recibidas el Cabildo de la Catedral de Jaén haría realidad, en parte, el deseo expresado por ambos canónigos en su escritura de testamento, ser enterrados entre el altar mayor y el coro catedralicio en una misma sepultura.

73 Archivo Histórico Provincial de Jaén. Legajo 1477, f. 76r.

Una custodia madrileña en el Convento de Carmelitas Descalzas de Cuenca

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

En un artículo publicado recientemente, hice una aproximación a la platería de Cuenca durante el siglo XVII[1]. Para ello tuve en cuenta los enormes problemas económicos, sociológicos y demográficos que surgieron en la ciudad por culpa de la profunda crisis que se inició en el último cuarto del siglo XVI en toda España, pero que en Cuenca fue especialmente devastadora. Durante el quinientos, esta ciudad disfrutó de una enorme riqueza basada en la madera de la Sierra y, muy especialmente, en la extraordinaria calidad de la lana de su abundante cabaña de ovejas merinas, que se exportaba regularmente a Italia, lo que justifica la presencia de una numerosa colonia de mercaderes, especialmente genoveses. También sirvió de base a una activa industria textil en la ciudad que incluye a cardadores, tiradores, pañeros, perailes, tejedores, tintoreros, tundidores, boneteros, bordadores, calceteros, sastres y sombrereros, que daban trabajo a gran parte de la población obrera, lo que produjo un movimiento migratorio desde el campo a la ciudad. Cuenca creció mucho demográficamente, aunque los estudiosos no se ponen de acuerdo en el número de habitantes que llegó a tener. Las últimas investigaciones parecen indicar que en su momento de máximo esplendor pudo tener entre 11.000 y 15.000 habitantes según distintas maneras de calcular con los datos que aportan los censos que se hicieron a lo largo del siglo[2].

---

1 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Economía, sociedad y arte: el caso de la plata conquense en el siglo XVII". *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura* nº 5 (2012), pp. 63-81.

2 A. DÍAZ MEDINA, "Cuenca en 1587: estructura socio-profesional". *Studia Histórica*. Historia moderna nº 1 (1983), pp. 29-64. Aunque en este año ya había empezado la despoblación, es interesante ver el número y distribución de las actividades económicas y las parroquias en las que vivía cada sector de la población. M. JIMÉNEZ MONTESERÍN, V*ere Pater Pauperum*. Cuenca, 1999, pp. 173-174. J.M. SÁNCHEZ BENITO, "Sobre demografía rural entre los siglos XV y XVI: Análisis de

Pero toda esta riqueza desapareció muy rápidamente. No se ha hecho un estudio global de las causas de esta postración de la ciudad de Cuenca, pero sí se han publicado algunos datos que nos pueden dar una idea de lo que ocurrió: malas cosechas continuadas que produjeron grandes hambrunas, descenso de la cabaña lanar por causas desconocidas y, por lo tanto, de la industria y las exportaciones de lana, epidemias, levas de soldados, aumento de impuestos a una población cada vez menor y más empobrecida[3]. Estos cambios económicos dieron lugar a cambios sociales y demográficos debidos a las muertes y a la emigración. Se calcula que, en 1645, la ciudad de Cuenca tenía un 60% menos de población que en los mejores momentos del siglo XVI.

La riqueza de la que disfrutó la ciudad en el siglo XVI, la presencia de algún noble y, sobre todo, de un clero muy bien situado, favoreció a las Bellas Artes y muy especialmente a la platería. Sin embargo, la crisis del siglo XVII las perjudicó mucho debido a la disminución de los encargos. Las obras de arte suntuario sufrieron esta disminución de manera más profunda al perder la sociedad su antiguo poder adquisitivo.

En lo que se refiere a la platería, en el censo de 1587 quedaban todavía 117 personas dedicadas a las labores del metal en general, por lo que es difícil saber cuantos de ellos eran plateros[4]. En los primeros años del XVII es difícil encontrar nombres de plateros en la documentación local. Es muy posible que emigraran a ciudades donde la crisis se hizo notar con menor intensidad, especialmente a Madrid donde la presencia de la Corte, con su acompañamiento de nobles, además de comerciantes y otros personajes enriquecidos a la sombra de los anteriores, hacía que no faltaran nunca encargos de todo tipo de artes suntuarias. Juan de Orea (Valdeolivas, Cuenca hacia 1620-Madrid 1694) alcanzó un enorme éxito y se conservan numerosas obras salidas de su taller[5].

No obstante, en Cuenca siguieron trabajando algunos plateros. Conocemos muy pocas marcas y por lo general aparecen en obras menores y muy sencillas. Hasta el momento no hemos podido localizar el nombre o datos de los apellidos que figuran en las marcas que tienen algunas de ellas. Cañas y Pérez son los que más aparecen, unas veces acompañados por la marca de la ciudad, incluso en el mismo punzón, otras sin ella y, en fin, algunas sólo presentan la de la ciudad, que sigue siendo el cáliz y la estrella.

---

las fuentes y consideraciones sociales de un lugar castellano". *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura* nº 2 (2009), pp. 197-215.

3 En el artículo citado en la nota 1, hice una aproximación a las causas de este empobrecimiento reuniendo los datos publicados por M.A. TROITIÑO VINUESA, *Cuenca: Evolución y crisis de una vieja ciudad castellana*. Madrid, 1984, pp. 22-32. M. JIMÉNEZ MONTESERÍN, ob. cit. M. JIMÉNEZ MONTESERÍN, "Los años sombríos del seiscientos", en J. CANOREA HUETE y M.C. POYATO HOLGADO (coors.), *La economía conquense en perspectiva histórica.* Cuenca, 2000, pp. 97-102. Y en el mismo volumen: P.A. PORRAS ARBOLEDA, "La crisis económica en Cuenca bajo los Austrias. La crisis como hecho histórico y como problema jurídico", pp. 177-178, entre otros.

4 A. DÍAZ MEDINA, ob. cit., p. 36.

5 Datos sobre Juan de Orea en J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coor.), *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 116; J.M. CRUZ VALDOVINOS y J. M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 139-142.

Pero hay que subrayar la figura de Juan de Castilla por su originalidad, su calidad, porque se conservan varias piezas suyas y tenemos algunos datos sobre su biografía[6].

No obstante, en las iglesias de la antigua diócesis de Cuenca, se conservan bastantes obras del siglo XVII, tanto en bronce como en plata, muchas procedentes de donaciones o de fundaciones conventuales que sostuvieron la riqueza proveniente de sus fundadores. Como la mayoría están sin marcar, según es costumbre, y el estilo se había uniformado en toda España, es difícil saber su procedencia, especialmente las custodias. Su comparación con obras marcadas en Madrid, hacen sospechar que llegaron desde la capital.

Esta sospecha se confirma al haber encontrado la carta de obligación que firmó un platero madrileño para hacer la custodia del Convento de Carmelitas Descalzas de Cuenca. Precisamente, el objetivo de este pequeño trabajo es dar a conocer esta obligación como un eslabón para conocer, de un lado, el origen de las obras de plata de la provincia de Cuenca en el siglo XVII y, por otro, el alcance que tuvo en España la platería madrileña y la repercusión de sus modelos en el resto de las diócesis españolas.

El Convento de Carmelitas de Cuenca está bajo la advocación de San José. Fue fundado en Huete por Sor Isabel de San José, hija de D. Alonso de Ribera y Coello de Sandoval y de Dña. Juana de Hinestrosa, de la casa de los condes de La Ventosa, señores de Villarejo de la Peñuela. Sor Isabel trajo a Huete monjas profesas de los conventos de Burgos, Malagón, Salamanca y Toledo y allí se establecieron el 6 de agosto de 1588, tomando el hábito sor Isabel ese mismo día. A los 10 años fue nombrada priora, cargo que tuvo hasta su muerte el 26 de enero de 1648. Se trasladaron a Cuenca en 1603 a un nuevo convento en la parte alta de la ciudad, que fue construido gracias a donativos particulares como el de D. Jerónimo de Aguilar (4.000 ducados) o el del rey Felipe IV que donó 3.000 ducados durante su estancia en la ciudad en 1642. La iglesia, muy austera y en la línea del barroco español del momento y recogido en la mayoría de las fundaciones carmelitas, fue bendecida por el obispo Enrique Pimentel el 3 de abril de 1646. Las pinturas del altar mayor eran de Antonio Pereda, uno de los más importantes pintores madrileños de la época[7]. Durante la Guerra de la Independencia la iglesia y convento sufrieron muchos daños, pero fue peor la Guerra civil (1936-1939) ya que la iglesia quedó prácticamente desmantelada. Las monjas consiguieron salvar una parte de los objetos artísticos, entre los que se encuentra, nada menos, que una caja hostiaria marcada por Francisco Becerril[8]. El convento fue adquirido por la Diputación

---

6 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Pervivencia de modelos renacentistas en la obra de un platero conquense del siglo XVII: Juan de Castilla", en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, pp. 365-372. ÍDEM, "Un manuscrito del platero Juan de Castilla referente a la custodia de la Catedral de Cuenca, obra de Francisco Becerril", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 313-328.

7 M. LÓPEZ, *Memoria histórica de Cuenca y su obispado.* Madrid, 1949, pp. 331-332. Mateo López escribió este libro a finales del siglo XVIII, pero no vio la luz hasta la fecha indicada.

8 A pesar de las difíciles circunstancias por las que ha atravesado Cuenca a lo largo de su historia que han hecho desaparecer una buena cantidad de su patrimonio artístico, la cantidad y calidad de las obras de arte conservadas en el Convento de Carmelitas Descalzas de Cuenca, quedó patente en

Provincial en 1978, y, tras una completa restauración, el edificio fue dedicado a sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y a la Fundación Antonio Pérez, centro cultural de arte contemporáneo, que se fundó con la amplísima colección que el editor y artista, instalado durante largos años en Cuenca, reunió a lo largo de su vida. A partir de la venta del Convento en la parte alta de la ciudad, las monjas construyeron uno nuevo, muy funcional, en las afueras de la ciudad en la carretera de Nohales.

Las piezas del ajuar litúrgico, reunidas desde su fundación, fueron trasladadas al nuevo convento donde se siguen utilizando. Entre ellas se encuentra la *custodia* objeto de este estudio (lám. 1)[9]. Por su tipología forma parte de un grupo de obras que se conservan en la provincia de Cuenca, la mayoría en conventos, que siguen un mismo modelo típicamente madrileño, tanto en la estructura como en la decoración. La base es circular con tres cuerpos escalonados, aunque el primero es tan estrecho que se podría considerar una pestaña vertical, el segundo amplio y de perfil redondeado pero de superficie plana y el tercero ligeramente cóncavo. El astil es muy esbelto. Tiene gollete cilíndrico, el nudo de jarrón (lám. 2) que deriva de los nudos con bocel típicos de los cálices del momento y también de algunas custodias tempranas, pero sin el toro y con un canon más alargado y se cierra en la parte superior en la que encaja fácilmente el largo cuello de remate. Sobre éste tiene una pieza prismática que se repite, más pequeña, en la parte superior del sol. Ambas aparecen en muchas de las custodias de Cuenca y Madrid, unas veces son lisas otras decoradas por un querubín, esmaltes o vidrios de colores. En este caso es un esmalte en el anverso y decoración grabada a buril en el reverso. El sol, tiene doble haz de rayos, en el del interior son pequeños alternando lisos y ondulados. Alrededor un aro plano sirve de soporte a la serie exterior de rayos rectos y ondulados. Los lisos están rematados por estrellas. La novedad es que, en ambos lados, hay un cuerpo formado por un cubo, una moldura y una pirámide que sustenta una bola.

En cuanto a la decoración, es la propia del momento y es especialmente rica. Toda la superficie está cubierta por una decoración muy variada en picado de lustre. El nudo está ceñido por una moldura que termina en pequeñas volutas muy enrolladas, volutas que se repiten en la base y en la moldura prismática en la que apoya el sol. Tiene, además, parejas de costillas y tríos de gallones planos con reborde liso y centro mate, y dos pequeñas asas. No faltan las parejas de esmaltes ovalados, verdes, azules y amarillos, dispuestos verticalmente. Estos esmaltes aparecen también en el pie. En el aro hay vidrios amarillos, verdes y azules. Todo el conjunto está coronado por una cruz latina.

Este modelo de custodia lo hemos visto repetidamente en custodias madrileñas, por lo que siempre hemos pensado que la custodia del Convento de las Carmelitas Descalzas de Cuenca, que no tiene marcas, es de origen madrileño. Por poner

la Exposición *Callada belleza. Arte en las clausuras de Cuenca.* Cuenca, 2007, pp. 34-35, 40-47, 51-54, 57-69, 76-79, 88-89, 98-99, 102-105, 110-111, 116-119, 124-125, 154-159, 166-169, 180-181, 188-193, 210-211, 224-230, 234-240, 252-253, 258-259, 264-265, 274-275 (caja hostiaria de Becerril), 278-279, 284-287, 298-299 (la custodia que nos ocupa), 303-307.

9 Plata sobredorada, torneada, picada de lustre y fundida, esmaltes y vidrios de colores. 63 x 24 cm.



LÁMINA 1. *MIGUEL MARTÍNEZ. Custodia (1631). Convento de Carmelitas Descalzas, Cuenca.*

un ejemplo, en Meco (Madrid), hay una custodia prácticamente igual a ella con ligerísimas variantes. Esta custodia está fechada en el libro de fábrica de la iglesia, en el que constan pagos en 1658, que ya estaba terminada, y 1660. Tiene las marcas de Madrid Corte y del platero Andrés Garro[10].

10 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Madrid, 2005, pp. 92-93.



LÁMINA 2. *MIGUEL MARTÍNEZ. Custodia (1631). Detalle del vástago. Convento de Carmelitas Descalzas, Cuenca.*

Si en su momento catalogamos la custodia como madrileña por sus características formales, ahora hemos visto confirmada esta teoría, al encontrar datos documentales. Se trata de la carta de obligación[11] firmada en Madrid el 9 de marzo 1631 por la que el platero madrileño Miguel Martínez, avalado por el también platero de la Villa Juan del Valle, se compromete a hacer una custodia para el Convento de Carmelitas Descalzas de Cuenca. En esta fecha las carmelitas ya llevaban veintiocho años en la ciudad, aunque todavía faltaba bastante para que la obra de la iglesia quedase

11 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). Protocolo 5366, Sebastián Hernández, ff. 191r-192v.

terminada. Pero sin duda las monjas tendrían una capilla en la que oír Misa y hacer sus oraciones a la que irían dotando de los objetos litúrgicos y de devoción necesarios.

El platero se compromete a que "*la obraremos* (la custodia) *toda de plata sobredorada en forma de vaso con dos ordenes de rayos con su pie y vasa de alto de una tercia poco mas y su circulo proporcionado… conforme a una traza que habiendo exhibido ante el presente escribano para que conforme a ella la obremos habemos firmado nuestros nombres en ella y el escribano tambien la firmo*". Más abajo añaden que debía tener "*catorce marcos uno mas o menos su valor a doce ducados el marco de plata oro y hechura piedras y esmaltes que las piedras han de ser doce, cuatro coloradas, cuatro azules y cuatro verdes y los esmaltes veinticuatro de plata azul y verde en ovalo… Con declaracion que los marcos que pesare de plata los ha de pagar el dicho convento… a sesentaicinco reales cada marco en moneda de plata doble…Y lo que se tasare que ha entrado de oro tambien lo ha de pagar en la dicha moneda de plata doble…*". Si comparamos el compromiso del platero con la custodia, veremos que lo cumplió escrupulosamente. Es una lástima que no se conserve la traza presentada.

Recibe en ese momento 700 reales en dinero y 110 reales en plata vieja, procedente de un hostiario, para empezar la custodia. El resto de lo que costara deberían pagárselo en Madrid una vez terminada, tasada por dos plateros y entregada al convento. Finalmente, se comprometía a entregarla el domingo de Quasimodo de ese mismo año. Teniendo en cuenta que este domingo es el de la Semana de Pascua, es decir el siguiente al domingo de Resurrección, parece que el plazo comprometido es muy pequeño. Esto presenta dudas y curiosidades sobre la forma de trabajar en los talleres madrileños con muchos encargos pero parecidos unos a otros.

Los datos que tenemos sobre los plateros que firman la carta de obligación son muy escasos. En lo que hemos leído hasta el momento no hemos encontrado ninguna cita sobre Miguel Martínez. Sobre el fiador, Juan del Valle, sabemos que fundó en 1626 una memoria en la cofradía de San Eloy para dotar a huérfanas hijas de plateros, prebendas de 100 ducados de concesión anual. El mismo año aportó 2.000 ducados de capital para una capellanía en la parroquia de San Miguel, con obligación de decir una misa rezada cada día. No consta que el destinatario debería ser hijo de platero, pero al tramitarlo en la cofradía de San Eloy hace pensar que sí lo fuera[12]. Es posible también que sea el Juan del Valle, hijo de Antonio del Valle, también platero, y de Francisca de Peralta, ambos naturales de Madrid, que se casó en 1600 con Beatriz Suárez de Figueroa en la parroquia de San Pedro el Real de Madrid, conocida desde 1891 como San Pedro el Viejo[13].

Espero que esta pequeña aportación sirva para completar el conocimiento que tenemos sobre las platerías madrileña y conquense en el siglo XVII.

---

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa.* Tomo I. Madrid, 1983, pp. 417 y 420.

13 M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo.* Madrid, 2004, p. 422.

De la cintura a los pies: joyas, accesorios y amuletos en Murcia durante los reinados de Carlos III y Carlos IV

ELENA MARTÍNEZ ALCÁZAR
Doctora en Historia del Arte

En el setecientos se produjo una estrecha relación entre apariencia y virtud. El modo de presentarse en público, de proyectar la imagen personal hacia los demás, se convirtió en requisito indispensable para mostrar ante la opinión pública la educación, el gusto o la moda. En el siglo XVIII la importancia concedida a la sociabilidad trajo consigo un mayor refinamiento en la manera de componerse el aspecto. Había que estar al tanto de las tendencias indumentarias y suntuarias, de las nuevas reglas de urbanidad y decoro y, teniendo como base estos principios, se debía, por encima de todo lo demás, destacar, atraer todas las miradas, aunque ello supusiera la asimilación de los patrones de conducta de estamentos sociales distintos al de pertenencia[1].

Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV las influencias francesas en el vestir -que se fueron instalando desde la instauración de la dinastía borbónica- convivieron con las modas inglesas, debido al poder que adquirió el imperio británico a nivel mundial a finales del siglo XVIII, irradiando sus gustos y usos por los distintos países europeos. El aprecio por lo nuevo y exógeno ya se atisbaba en Murcia al iniciarse la centuria entre las clases acomodadas[2]. Se trató de una etapa

1 A. ÁLVAREZ-OSSORIO, "Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (SS-XVI-XVIII)". *Revista de Historia Moderna* nº 17 (1998-1999), p. 269.

2 L. BELLUGA Y MONCADA, *Carta pastoral que el Obispo de Cartagena, escribe a los Fieles de su Diócesis a cada uno en lo que le toca, para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trages, y varios, e intolerables abusos, que ahora nuevamente se han introducido*. Murcia, 1711; I.

floreciente, favorecida por los privilegios otorgados por la Corona al Reino de Murcia en retribución a su apoyo a Felipe V. La apropiación de lo foráneo, como representación de la emergente sociedad que se estaba construyendo, rompiendo con la oscuridad y malestar de antaño, fue la base sobre la que se cimentó la pronta incorporación de las costumbres y modas galas en el entorno murciano[3].

Si bien, no fue hasta la mitad del siglo cuando las tendencias francesas se extendieron entre las distintas capas sociales, como se aprecia en la documentación notarial, la literatura y la prensa, al igual que sucedió en otras ciudades[4]. Nobles, altos funcionarios, comerciantes y maestros de oficios enriquecidos disponían de prendas, joyas y complementos de raigambre exógena que, junto a las mujeres de sus familias, lucían en paseos, avenidas, teatros y en las salas de recibir de sus viviendas. En esta manera de concebir el día a día, se produjo el auge del hedonismo, una mayor presencia de la mujer en los espacios públicos, la potenciación del poder de las apariencias y un notable aprecio por los autores y diseños extranjeros. Petimetres y petimetras se convirtieron en protagonistas de artículos y letrillas satíricas de la prensa. Personajes ociosos que gastaban su patrimonio en galas y bagatelas del país vecino y que transgredían las barreras de género. Ellos por actuar como las mujeres al dedicar un tiempo excesivo en cultivar su imagen y ellas por desatender las labores domésticas en aras de privilegiar sus gustos y diversiones[5]. Pero también ocuparon varias páginas de los textos los majos y las majas, habida cuenta de que en este periodo también aconteció la revitalización de los aspectos tradicionales de la cultura española, en un intento por acabar con los excesos, el lujo y el desprecio por lo castizo que, a ojos de literatos y moralistas, cometían los acaudalados.

GÓMEZ DE RUEDA, “La espada que mata las almas”, en *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, pp. 105-123. Años más tarde el obispo Diego de Rojas y Contreras difundió una pastoral denunciado la pérdida de los valores tradicionales. M. PÉREZ SÁNCHEZ, “«El celo de tu casa me devora»: compostura, decoro y apariencia en el interior del templo en la España de la Ilustración. La mirada episcopal”, en C. PEÑA VELASCO y M. ALBALADEJO MARTÍNEZ (eds.), *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia, 2012, pp. 453-454.

3 M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Reflejos del discurso aristocrático en una sociedad periférica: el caso de Murcia y Francisco Salzillo”, en *Afrancesados y anglófilos. La relación con la Europa del progreso en el siglo XVIII*. Actas digitales. Madrid, 2008. Véase P. DEACON, “¿Influencia o apropiación? El encuentro cultural dieciochesco entre España y Europa”, en M.C. GARCÍA TEJERA (coor.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*. Cádiz, 2007, pp. 97-108.

4 Véase A. GIORGI, *De la vanidad y de la ostentación. Imagen y representación del vestido masculino y el cambio social en España, siglos XVII-XIX*. Tesis doctoral. Murcia, 2013, p. 497; J.M. BARTOLOMÉ, “Patrimonios, condiciones de vida y consumo. La burguesía administrativa y las profesiones liberales en la ciudad de Léon. 1700-1850”, en M. GARCÍA FERNÁNDEZ (coor.), *Cultura material y vida cotidiana: escenarios*. Madrid, 2013, pp. 80-82; R. FRANCH, “Negocios y clientelismo político: los mecanismos de movilidad social en la burguesía valenciana del siglo XVIII”, en S. MOLINA y A. IRIGOYEN (coor.), *Territorios distantes, comportamientos similares. Familias, redes y reproducción social en la Monarquía Hispánica (siglos XIV-XIX)*. Murcia, 2009, pp. 113-151.

5 A. MOLINA, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid, 2013, pp. 343-404; A.M. DÍAZ MARCOS, “Usías de bata y reloj: visiones de la moda en el siglo XVIII”, en R. BELTRÁN (dir.), *Folklore, literatura e indumentaria*. Madrid, 2008, pp. 38-62.

Por tanto, en una apariencia de estas características, influencias y convivencias, los detalles se cuidaban con gran esmero. Determinados aderezos o complementos, varios de los cuales se realizaron con gemas o aleaciones de imitación, eran asequibles a un mayor espectro de población, no así otros como los relojes debido a la suntuosidad de sus materiales y la notoriedad de sus autores, generalmente extranjeros. Los individuos seguidores de las modas, pero también las gentes del estado llano que, por su precaria economía, no podían permitirse estar al tanto de las novedades de la época, lucían sobre su cuerpo e indumentaria diversos accesorios en los que se entremezclaba la modernidad y la tradición, lo suntuoso y lo espiritual.

En esta ocasión se ha estimado conveniente fijar la atención en las joyas, utensilios y complementos que ambos sexos llevaban de la cintura para abajo, en las diferentes fases de la vida. Unos adornos que hay que relacionar con determinadas transformaciones indumentarias, como el cambio del calzón de raigambre francesa al pantalón de origen inglés o la disminución del calzado femenino y masculino que se produjo a finales de siglo, reduciendo con ello el tamaño de las hebillas de los pies, entre otros. Por otro lado, se trató de unos elementos con diversas funciones que a veces se entremezclaban como la decorativa, utilitaria o protectora.

Joyas-utensilio y complementos decorativos

Un complemento que fue adquiriendo especial relevancia, especialmente en los últimos años del siglo XVIII y principios de la siguiente centuria, fue el reloj, accesorio que llegó a convertirse a lo largo del ochocientos en un signo de distinción entre los hombres, aunque las mujeres también lo utilizaron. A pesar de que la modalidad de bolsillo se descubrió entre los siglos XV y XVI, no fue hasta finales del siglo XVII cuando comenzó a perfeccionarse el modelo, de mano, principalmente, de los ingleses, a los que se debe, entre otros adelantos, el reloj de repetición[6]. A finales del setecientos se avanzó mucho en la elaboración de estos relojes de bolsillo, contando los ejemplares más suntuosos con minutero y segundero, calendario, sonerías, música o autómatas[7]. En 1770 el relojero suizo Perrelet inventó la cuerda automática, por lo que comenzó a prescindirse de las llaves que solían acompañar a los relojes de bolsillo[8].

A pesar de los avances y de una cierta democratización en su uso, los relojes siguieron siendo complementos caros a juzgar por las tasaciones que alcanzaron en las cartas de dote y los inventarios analizados. Aunque hay que tener en cuenta que en determinadas ocasiones solían apreciarse junto a las cadenas, la mayoría

6 M.V. BOEHN, *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes, manguitos, bastones, paraguas y sombrillas, bolsos, pañuelos y corbatas, joyas*. Barcelona, 1950, pp. 351-356.

7 J.D. BARQUERO, *Enciclopedia del reloj de bolsillo. Historia, catalogación, mecánica y detalles de la mayor selección de colecciones públicas, privadas y museos estatales*. Barcelona, 2005, pp. 200-206. Véase A. ARANDA HUETE, *Relojes de Reyes en la corte española del siglo XVIII. La medida del tiempo*. Madrid, 2011.

8 J.D. BARQUERO, ob. cit., p. 202.

oscilaba entre los doscientos y los mil reales, habiendo ejemplares, generalmente de autores extranjeros, que llegaron a alcanzar los tres mil o seis mil reales. Por ejemplo, Concepción Tavares, hija del mariscal de campo Diego Tavares, legó a su hermana Ángela "un reloj de repetición de oro guarnecido, su autor Cabriole, apreciado en seis mil reales de vellón"[9]. También se alude al famoso relojero inglés John Ellicot, que realizaba modelos de caja alta para salas y de bolsillo. Juan Martínez Zorrilla, alférez mayor y regidor perpetuo, donó a su hijo José "un reloj de plata de su uso que su autor según está gravado se dize Elicot"[10]. El aprecio por los relojes de autores extranjeros, fundamentalmente ingleses, se aprecia también en los anuncios de la prensa[11]: "Quien quisiere comprar un Relox de plata con sobre caja de buen gusto, del famoso autor Inglés Higgs Evans, acudirá Casa D. Juan Bertrand Maestro Reloxero à la Platería"[12]. Cabe añadir que ciertos maestros relojeros foráneos también realizaron ejemplares que ocultaban escenas eróticas o pornográficas. Algunos de estos individuos fueron apresados o multados debido a la censura inquisitorial[13].

Los relojes que llevaban tanto hombres como mujeres en el entorno murciano estaban realizados en oro, plata, bronce, similor y acero, al igual que las cadenas que los acompañaban, y solían alcanzar elevadas tasaciones. Algunos llevaban esmalte en la muestra: "reloj de llave con su llave y la muestra esmaltada de azul" en seiscientos sesenta y dos reales de vellón[14]; "reloj de oro esmaltado con fondo azul y guarnecido de sengones"[15]. Había también ejemplares con retrato -"reloj de oro con retrato y cadena con piedras marquesitas" en setecientos veinte reales de vellón[16]- y con guarniciones de pedrería de diversas calidades -"reloj de repetición de oro guarnecido de piedras falsas" en dos mil cuatro reales[17]-. Las estirpes

9 Archivo Histórico Provincial de Murcia (AHPMU). Protocolos Notariales, Signatura 4303, f. 295r. Murcia, 22 de septiembre de 1802.

10 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura. 2573, f. 142r. Murcia, 7 de junio de 1785.

11 No obstante, hay que apuntar que los monarcas españoles se preocuparon desde principios de la centuria por incentivar esta labor en España, para lo cual trajeron a artífices extranjeros con la intención de que enseñaran las técnicas más avanzadas a los artesanos españoles. Véase A.M. MORAL RONCAL, "El arte de la relojería en su concepción ilustrada: la labor de la Clase de Artes y Oficios (1775-1808)". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº LXI (1995), pp. 109-120; A. ARANDA HUETE, "La Real Escuela-Fábrica de Relojería", en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. Madrid, 2004, pp. 316-335.

12 *Diario de Murcia* nº 3, 3 de enero de 1792, p. 12. En la prensa madrileña también abundaban los anuncios de relojes de creadores extranjeros. I. ANTÓN DAYAS, "Plata, joyas y plateros en la prensa periódica madrileña, 1800-1808", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 93.

13 También ocurrió con otro tipo de enseres como abanicos, cajas pintadas, pañuelos o muñecos. Véase E. GACTO FERNÁNDEZ, "El Arte Vigilado (acerca de la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)", en E. GACTO FERNÁNDEZ (coor.), *Inquisición y censura: el acoso a la inteligencia en España*. Madrid, 2006, pp. 399-455.

14 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4043, sin foliar (s./f.). Murcia, 18 de diciembre de 1725.

15 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2617, f. 251r. Murcia, 26 de junio de 1796.

16 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2384, ff. 478r-531v. Murcia, julio de 1799.

17 Ibídem.

acomodadas lucían relojes de esqueleto, que podían llevar la caja o alguna parte del reloj en material transparente con objeto de que se viera la maquinaria interna[18]. Por ejemplo, María Luisa Belluga donó en su testamento a su sobrino Agustín Meseguer Belluga "un reloj de esqueleto de oro guarnecido de sengones con dos lunas"[19] y la hija del marqués de Salas aportó a su matrimonio un reloj de oro en esqueleto con sobre caja de oro guarnecida y cadena de acero, estimado en ochocientos cuarenta y cinco reales de vellón[20].

En esta época los relojes se llevaban en el bolsillo o en la faltriquera. En Murcia generalmente se les denominaba "relojes de faltriquera" o "relojes para la faltriquera". Para analizar el lugar de donde pendían estos relojes y cómo era el tipo de cadenas que se utilizaban para llevarlos, además de la documentación de archivo, resultan indispensables las obras pictóricas del momento, especialmente los retratos y los cuadros de género. Esto se debe a que hay algunas tipologías que aparecen representadas con frecuencia en la pintura y no se recogen en los inventarios de bienes, hecho que también ha puesto de manifiesto Herradón[21]. Es el caso de las *chatelaines* o castellanas, un tipo de cadena, utilizada por ambos sexos, formada por varios cuerpos que pendía de la cintura, con varios mosquetones en los que se podía llevar el reloj, la llave del mismo y otro tipo de adornos como flecos, sellos, cruces, amuletos o estuches[22]. Los hombres habitualmente llevaban dos para tapar las aberturas laterales del calzón, algunas de las cuales tenían asido el reloj, aunque no era indispensable.

Portar dos relojes se consideraba una extravagancia sin sentido propia de los petimetres. En un artículo de la prensa murciana un currutaco se veía en la necesidad de poner a la venta uno de sus relojes para satisfacer la ingente cantidad de deudas que había adquirido con su estilo de vida. Situación indigna para el joven, que ya no podía ser tenido como un verdadero petimetre: "En fin se resuelve á malbaratar un relox ¡qué lastima! Ya no podrá llevar las horas en dos bolsillos; ya no podrá decir quantos minutos mas adelantado va este que aquel, y ya en fin será mirado como un Petimetre incompleto, ó chiclan, pues viene con un solo relox"[23]. Se trató de una moda de la que también hicieron gala algunas mujeres afectadas por las modas.

18 B. HUTCHINSON, *Guía de relojes antiguos*. Barcelona, 1986, p. 350.

19 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2617, f. 251r. Murcia, 26 de junio de 1796.

20 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6075, f. 43r. Cartagena, 1 de febrero de 1785.

21 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Chatelâine", en *Museo del traje. Los modelos más representativos de la exposición* (en línea). Madrid, 2011. Disponible en <http://museodeltraje.mcu.es/popups/11-2011.pdf> (Consulta: 12 de marzo de 2014).

22 Se trató de un adorno que se llevó en diversos países como Inglaterra, Francia y Alemania. Véase G. CUMMINS y N. TAUNTON, *Chatelaines. Utility to glorious extravagance*. Aberdeen, 1994. Había modelos exclusivamente femeninos que no llevaban reloj y que se denominaban *èquipage*. Solían llevar colgando varios artículos para un fin específico, como la costura. En estos casos tenían estuches con tijeras, agujas, dedales, etc. C. PHILLIPS, *Jewelry. From Antiquity to the Present*. Londres, 2008, pp. 118-119.

23 *Correo de Murcia* nº 12, 9 de octubre de 1792, p. 93.

Según analizó Herradón, las cadenas de reloj de finales de siglo siguieron incorporando algunos de los detalles decorativos de las *chatelaines*, como los flecos[24]: "otra muestra con cadena, sellos, y sobre caja de oro también guarnecida" en mil cuatrocientos veinticinco reales[25]. Las recogidas en el muestreo generalmente estaban realizadas en el mismo material que el reloj. Las más suntuosas se guarnecían con pedrería, como la "repetición guarnecida con cadena de brillantes y sobre caja", valorada en tres mil cuarenta reales, de María Antonia Acosta, hija del marqués de Salas[26]. La forma de llevar los relojes estuvo sujeta a los cambios de las modas. Cuando a finales de siglo comenzaron a llevarse los chalecos, el modo de lucir este complemento se desplazó de la cintura al pecho. A lo largo del siglo XIX los hombres elegantes metían sus relojes en los bolsillos del chaleco, mediante un nuevo tipo de cadena denominada "leontina" que disponía de una muletilla o argolla para sujetarla a la prenda y un ramal para colgar el reloj.

En la cintura las mujeres también portaban llaveros con llaves, alfileteros, cajas y otras menudencias pendidas mediante cordones, cintas -"llavero de plata con cordón de seda carmesí" en ciento diez reales[27]- o cadenas de plata -"cadena de plata para llavero de peso de seis onzas y seis adarmes" en noventa y seis reales[28]-. Se trata de un complemento que se advierte en la *Arrendadora de la huerta de Murcia* que insertó el grabador Juan de la Cruz en su *Colección de trages*, así como en la *Labradora de Murcia en la barraca de Periquio* de Antonio Rodríguez. En Ibiza el llavero o *clauer* femenino tuvo mucha importancia por su simbolismo, por el tamaño y la variedad de piezas que lo componían[29]. Según Mateu Prats, que ha analizado diversos manuscritos y testimonios orales del área ibicenca, era costumbre que la suegra entregara a su futura nuera un llavero con llaves, candado y campanilla, como símbolo de su aceptación a que pasase a formar parte del gobierno de la casa. La campana y el sello hacían referencia a la discreción que como nuevo miembro de la familia debía tener con los asuntos domésticos en los que se le había invitado a participar[30].

También fueron frecuentes los alfileteros de plata, oro o nácar colgados de cadenas: "alfiletero de plata de ley con su cadena peso dos onzas y media en cincuenta

24 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Nuevas joyas para nuevos tiempos. Brillo y apariencia en el siglo de las luces", en C. PEÑA VELASCO, et. al. (coor.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (en línea). Murcia, 2009. Disponible en <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2331/2281> (13 de marzo de 2014).

25 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6075, f. 43r. Cartagena, 1 de febrero de 1785.

26 Ibídem.

27 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2657, 1790, s./f. Murcia, 1791.

28 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3698, s./f. Murcia, 12 de mayo de 1766.

29 Véase M.L. MATEU PRATS, "Joyas de plata en la tradición ibicenca: el «clauer» y la «empedrada» de plata y coral", en J. RIVAS CARMONA, (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 507-528.

30 M.L. MATEU PRATS, "La indumentaria tradicional ibicenca en el siglo XX. Recuperación patrimonial del pasado y progresiva pérdida de implantación social". *Revista de Folklore* nº 356 (2011), pp. 33-35.

reales"[31]; "dos alfileteros, el uno de plata y el otro de nácar y oro en cien reales"[32]. Había algunos modelos que incorporaban pequeños recipientes para aguas de olor: "alfiletero, con su frasquito de cristal para agua de olor"[33]. Fue, por tanto, una joya-utensilio que generalmente se lucía junto a otras alhajas como relojes, llaveros o limpiadientes: "un alfiletero de plata, un llavero y otras alhajitas de plata y oro"[34]; "alfiletero con clavete y mondadientes de plata"[35].

En los cinturones o correones los hombres llevaban el espadín como complemento del atuendo a la francesa inspirado en el traje militar. Sobre estas piezas se suele mencionar en la documentación el material de la empuñadura, el tipo de contera -pieza metálica de la parte inferior del espadín, el bastón o la vaina-, las dimensiones y el material de la vaina: "espadín con su guarnición puño de contera de plata sobredorada", en ciento sesenta y cinco reales[36]; "puño de espadín con contera y boquilla en la vaina, todo de plata" en ciento cuarenta reales[37]; "hoja de espadín con su vaina" en ocho reales[38]; "espadín de plata chico"[39]. Los puños eran de oro, plata, plata sobredorada, tumbaga, acero o similor. Las espadas son menos habituales. Se utilizaban para montar a caballo y solían tener la hoja ancha o "de oliva", aunque también las había de hoja estrecha. Únicamente se ha hallado un sable entre las pertenencias del regidor de Caravaca Alonso Sahajosa, que usaba como adorno de gala: "sable de vestir la guarnición de acero y abrazaderas de plata" en ciento cincuenta reales[40].

De igual forma, era habitual que ambos sexos portaran otros utensilios en la cintura, objetos que también podían llevarse en los bolsillos o faltriqueras interiores y en las dependencias de los correones. Algo acostumbrado para los viajes o desplazamientos era transportar "el macho y la hembra"[41], es decir, la cuchara y el tenedor, aunque también se llevaban más útiles de comida. En la documentación hay varios ejemplos como el "estuche con su cuchara, tenedor y cuchillo de camino"

31 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4044, f. 377r. Murcia, 10 de agosto de 1768.

32 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2341, f. 136r. Murcia, 19 de octubre de 1773.

33 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3153, f. 78r. Murcia, 1794.

34 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2361, f. 423r. Murcia, 1 de julio de 1787.

35 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4721, ff. 354v-359r. Murcia, 20 de marzo de 1804. Para limpiar los dientes se usaban palillos, limpiadientes, escarbadientes o mondadientes. En la documentación consultada no aparecen inventariados con frecuencia, aunque hay algunos ejemplares de plata, acero y "china" -porcelana-. A finales del siglo XVIII, pero fundamentalmente a principios del siglo XIX, comenzó a estimarse más propicio para la dentadura el uso de cepillos. Madame Celnart -Elisabeth Bayle-Mouillard- proporcionaba una receta para hacer "cepillos dentífricos de raíz de malvavisco o de rábano silvestre". E. BAYLE-MOUILLARD, *Manual para las señoras, o el arte del tocador, de modista y pasamanero*. Valladolid, 2009, pp. 101-102. Facsímil, Barcelona, 1830.

36 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4043, s./f. Murcia, 18 de diciembre de 1725.

37 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4228, ff. 728r-760v. Murcia, 29 de octubre de 1803.

38 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4357, ff. 75r-117r. Murcia, 18 de abril de 1807.

39 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6176, s./f. Cartagena, 9 de septiembre de 1765.

40 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 7554, f. 446v. Caravaca, 23 de julio de 1801.

41 A. CEA GUTIÉRREZ, "Supuestos generales para el estudio de la indumentaria", en *Es vestir antic. II Jornadas de cultura popular de les Pitiüses*. Ibiza, 2003, p. 21.

que tenía Josefa Navarro[42], los "tres vasos de plata para camino de peso ocho onzas y media" de Francisco Vicente de Paz y Salad[43] o los "dos vasicos para salir a la plazeta para feria en veinte y quatro reales" que pertenecieron al maestro platero Pascual Gómez Arroyo[44].

Otro objeto del que principalmente hacían uso los hombres era el anteojo. Su presencia en los inventarios de bienes de la zona es bastante escasa y su tenencia estaba asociada a las clases privilegiadas como nobles, altos funcionarios, clérigos y militares, al igual que se ha constatado en otras ciudades[45]. Así, por ejemplo, Pedro Buendía y Ortega, caballero de la orden de Santiago y veedor de las Reales Fábricas de Pólvora de Murcia, disponía de un "anteojo de concha con caja de marfil en veinte y dos reales de vellón" y "un anteojo de larga vista con su funda en veinte y quatro reales de vellón"[46]. Aunque se utilizaba para subsanar problemas visuales, también se usaba para leer, escribir o asistir a eventos sociales: "anteojo de teatro en dos reales"[47]. Es decir, se trató de un elemento propio de individuos letrados y cultivados en los entretenimientos y modas, de corte extranjerizante, característicos del periodo.

A lo largo del siglo XVIII se produjo en toda Europa un notable desarrollo en la óptica, con aplicaciones científicas, mágicas y artísticas[48]. Mejoró la fabricación y el estudio de las lentes, lo que permitió ampliar el espectro de aplicaciones beneficiosas para la vista. Los anteojos no se usaban únicamente por las personas con carencias visuales, pues también se crearon modelos para conservar la vista en perfectas condiciones. En 1763 el grabador Pablo Minguet publicó una estampa titulada *Demostración de los Anteojos que se han inventado para conservar y aumentar la vista*, con una serie de explicaciones para tratar de aminorar "la ignorancia en que muchas personas viven en el modo de usar los Anteojos, sin saber lo que à cada uno le conviene"[49]. Junto a varios dibujos de distintos diseños de anteojos, divulgó

42 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2818, f. 426r. Murcia, 19 de noviembre de 1762.

43 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura. 3336, f. 23v. Murcia, 31 de octubre de 1760.

44 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4232, f. 836r. Murcia, 31 de agosto de 1805.

45 F.J. SANZ DE LA HIGUERA, "Aproximación a los problemas en la vista y el uso de anteojos en el Burgos de mediados del siglo XVIII". *El Futuro del Pasado* nº 3 (2012), p. 401.

46 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4043. s./f. Murcia, 18 de diciembre de 1725. En los tratados se decía que los "anteojos de larga vista" o "anteojos largos" eran una especie de telescopios para observar las "objetos terrestres". A. NOMEDEDU RULL, "La creación del léxico de los aparatos de física experimental en español: Jean Antoine Nollet y Antonio Nicolás Zacagnini". *Revista de Investigación lingüística* nº 15 (2012), p. 240. Se citan con frecuencia entre las pertenencias de los militares. Entre los bienes que declaró tener Francisco Mendieta y Pereira, oriundo de Ceuta y teniente del Regimiento Fijo de Orán, se hallaba "un anteojo largo de quatro canutos", junto a otros instrumentos científicos como compases y reglas. AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3432, f. 6v. Murcia, 18 de enero de 1778.

47 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3736, ff. 21r-26r. Murcia, 10 de mayo de 1787.

48 Véase G. TURNER, "The history of optical instruments. A brief survey of sources and modern studies", en G. TURNER, (coor.), *Essay on the history of the microscope*. Oxford, 1980, pp. 31-72; F. AGUILAR PIÑAL, "Literatura «celestial» en el siglo XVIII. (El difícil avance de la Ciencia en la España de la Ilustración)". *Dieciocho* nº 16 (1993), pp. 1-12.

49 Recogido por J. VEGA, *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*. Madrid, 2010, p. 66.

las características de los cóncavos, convexos y conservativos, el tipo de lentes, los materiales en que se realizaban las armaduras y el modo de llevarlos y limpiarlos. Asimismo, se detuvo en especificar qué tipo de lente convenía a las personas ancianas y a los que tenían "vista corta", "vista desigual" o "vista muy mala" a causa de alguna enfermedad[50]. Estos artilugios para la vista solían venderse en tiendas de joyería o quincallería:

> *En la plazuela de San Sebastián, en la casa de la viuda de Postigo, se ha abierto una tienda, por mayor y menor, de toda especie de quincalla, á saber, pendientes, abanicos, tirantes, espadas, sables, reloxes, anteojos, caxas y otros varios géneros á precios equitativos*[51].

Para concluir este apartado, resta analizar las piezas de trancar o cerrar que se llevaban desde el talle a los pies. Para asegurar y decorar los calzones se ponían botones o broches en la pretina, dos por los general en el centro o en los laterales de la misma -"un par de botones grandes de plata para pretina de calzones de dos onzas y tres adarmes"[52]; "dos pares de broches dorados de metal para la pretina de los calzones"[53]- y en los extremos de las perneras: "trece broches de plata para calzones peso una onza y tres adarmes"[54]; "diez y ocho broches de plata de un jubón y doce de unos calzones de felpa peso de dos onzas y seis adarmes"[55]. Debajo de estas botonaduras los calzones se ajustaban a la pierna mediante charreteras[56] que se cerraban con hebillas: "hebillas de plata de charretera puestas en los calzones de terciopelo negro viejo"[57]. A veces, a la misma hebilla se le denominaba charretera: "par de calzones el uno de paño y el otro de verano con charreteras de oro"[58].

Un tipo de hebilla utilizada por ambos sexos fue la de los zapatos, pieza que vivió su apogeo a lo largo del siglo XVIII. Se trató de un elemento que cumplía un doble propósito: la funcionalidad, en tanto que servía para sujetar la lengüeta al empeine, y el decorativismo, pudiendo llegar a considerarse en algunos casos como verdaderas joyas, susceptibles, al igual que el resto de adornos, de variar según

50 Ibídem.

51 *Diario de Cartagena* nº 35, 5 de octubre de 1807, p. 140.

52 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4044, f. 278v. Murcia, 10 de agosto de 1768.

53 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3698, s./f. Murcia, 14 de marzo de 1766.

54 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3803, ff. 419r-424r. Murcia, 20 de enero de 1772.

55 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2947, ff. 108r-166v. Murcia, 16 de marzo de 1771.

56 La denominación "charretera" o "jarretera" hacía alusión a diferentes piezas. Por una parte designaba una cinta para apretar las ligas y los calzones a las piernas. También podía referirse a la insignia de la orden de caballería inglesa de la Jarretera y, por último, a una pala de seda con galones o flecos de oro y plata que se colocaba como adorno en los hombros y que terminó utilizándose como divisa en la indumentaria militar. M. TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII y XVIII*. Málaga, 2006, pp. 163-164.

57 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3695, f. 352r. Murcia, 13 de noviembre de 1762.

58 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6176, s./f. Cartagena, 27 de septiembre de 1764. En el diccionario del momento constaba que "se da también este nombre á la hebilla". RAE, *Diccionario de la Lengua Castellana*. Madrid, 1803, p. 918.

dictasen las modas. Esta relación entre las hebillas y las tendencias del momento se atestigua en multitud de escenas literarias y pictóricas sobre petimetres, majos, currutacos o madamas de nuevo cuño, en las que la mayoría de las veces las hebillas aparecen reseñadas a la hora de describir sus vestimentas y accesorios. El uso de estos adornos de zapatos se extendió rápidamente entre la población. De hecho, se trata de unas piezas muy prolíficas en los testamentos e inventarios de bienes. Esta circunstancia hizo que los elegantes o los petimetres, en su afán por distinguirse, se decantaran por modelos de hebillas con formas, tamaños y materiales llamativos, lo que fue utilizado por los moralistas como otro pretexto más para criticar su vana ostentación[59]. Los petimetres primaban estos accesorios en detrimento del calzado -como decía un soneto de la época titulado *Retrato de un español según la moda*: "Mucha hebilla, poquísimo zapato"[60]- porque no atendían a la funcionalidad, la comodidad o el bienestar, sino a la moda, el lujo y el boato. En el proyecto para crear un uniforme masculino para acabar con las extravagancias de los currutacos publicado en el *Correo de Murcia* se puso de manifiesto esta cuestión: "las evillas que solian ser de un tamaño competente al fin para que se destinan, han pasado à una grandeza descomunal, y la Geometría ha introducido en ellas toda suerte, y manera de figuras"[61].

Las hebillas de zapatos estaban compuestas de dos partes: la cara principal o visible en forma de marco rectangular, cuadrado, redondo u ovalado y la cara posterior donde se colocaba una abrazadera o pala y un número variable de púas para ajustar la lengüeta según la anchura del pie[62]. Las más citadas eran de plata, aunque también las había de oro, acero o metal, algunas de las cuales estaban bañadas: "un par de hebillas de metal con baño blanco"[63]. Podían ser lisas -"un par de hebillas de plata alargadas y lisas" estimadas en cuarenta reales[64]- o llevar incrustaciones de pedrería, generalmente "piedras falsas" -"hebillas con sus pulseras de metal y piedras falsas" en dos reales[65]- o "piedras de Francia", es decir, de estrás: "hebillas de piedras de Francia engarzadas en plata" en ciento veinticinco reales de vellón[66].

Estas piezas para los pies solían inventariarse a pares y a veces hacían juego con otro tipo de hebillas: "juego de hebillas de Francia para zapatos y calzones puestos en fino en ochenta reales"[67]. Aunque en ocasiones no se especifica el lugar donde se colocaban, tales como el corbatín, el sombrero, el correón, los calzones o el calzado, la mayoría de las veces sobre estas últimas se indica que eran "para

59 J.M. FRAILE GIL, *Disquisiciones galanas. Reflexiones sobre el porte tradicional*. Salamanca, 2002, p. 134.

60 Recogido por A.M. DÍAZ MARCOS, *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Cádiz, 2006, p. 86.

61 *Correo de Murcia* nº 12, 9 de octubre de 1792, p. 92.

62 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Las hebillas, joyas olvidadas". *Indumenta* nº1 (2008), p. 119.

63 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2858, f. 132r. Murcia, 14 de marzo de 1786.

64 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3151, f. 52r. Murcia, 21 de febrero de 1792.

65 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3698, s. /f. Murcia, 12 de mayo de 1766.

66 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2341, f. 136r. Murcia, 19 de octubre de 1773.

67 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2383, ff. 32r-63v. Murcia, 20 de junio de 1798.

zapatos" o "para pies". Los individuos solían tener varios juegos de hebillas según la ocasión. Así, se han hallado hebillas de uso cotidiano -"las hebillas de oro de mi uso"[68]-, para galas o festividades -"un juego de hebillas de plata que uso en los días de fiesta"[69]- y de luto - "juego de hebillas de luto en quatro reales"[70]-. La utilización de estas piezas disminuyó progresivamente entre los hombres a lo largo del siglo XIX debido a los cambios indumentarios de cintura para abajo. El alargamiento del calzón y la introducción del pantalón hicieron que dejaran de utilizarse las hebillas de charreteras para las perneras y que las de los pies perdieran protagonismo en el calzado. Fue en el traje militar donde se prolongó su aplicación en los zapatos como joya o motivo decorativo. Al finalizar el setecientos, la moda neoclásica en el vestir, que redujo el calzado femenino a pequeñas sandalias planas muy escotadas, tampoco favoreció el uso de las hebillas. Si bien, estos objetos se mantuvieron entre las mujeres del estamento llano, pasando a formar parte de los accesorios de los trajes populares de varias regiones españolas[71].

Amuletos y talismanes

Del talle, principalmente de niños y mujeres, pendían diversos talismanes y amuletos en los que se entremezclaba lo religioso con lo profano, mágico y supersticioso. Si bien, estos objetos también se colocaban como extremos de los collares, cosidos a las prendas, en brazaleras y colgados de los babadores de los recién nacidos. Incluso se ponían en los establos y cuadras para prevenir los padecimientos de los animales. La intención primordial que tenía el uso de estas piezas estribaba en la creencia de que con ellos podían combatirse las fuerzas malignas de los espíritus y de las brujas, las enfermedades, el mal de ojo o la fascinación, el alunamiento y otros influjos naturales, así como favorecer o mejorar diversas funciones físicas como el flujo de la sangre, el alumbramiento, la dentición o la lactancia. El hecho de que fueran las mujeres y los niños los que más incorporaban estos objetos radica en la consideración tradicional que se tenía sobre su inferioridad y debilidad, tanto física como mental, respecto al hombre. La envidia y la ligereza eran cualidades asociadas principalmente al mundo femenino, por lo que se estimaba que las mujeres eran más propensas que el hombre a propiciar, consciente o inconscientemente, maldades a su entorno. Y de la misma forma, estaban más condicionadas a creer y sufrir los daños maléficos[72]. En cuanto a los niños, principalmente se trató de protegerlos durante los primeros años de su vida, etapa por antonomasia de indefensión, con un alto grado de mortandad en etapas pasadas.

68 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6084, f. 75r. Cartagena, 20 de febrero de 1794.

69 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2864, f. 221r. Murcia, 12 de diciembre de 1791.

70 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 6176, s./f. Cartagena, 27 de septiembre de 1764.

71 M.A. HERRADÓN FIGUEROA, "Las hebillas…" ob. cit., p. 111.

72 J.F. BLANCO, "Magia y simbolismo en la indumentaria tradicional", en *Moda en sombras*. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1991, p. 41.

A lo largo del siglo XVIII en Murcia siguió fuertemente arraigada la antigua creencia en el mal de ojo, a juzgar por el tipo de amuletos que los individuos tenían entre sus posesiones. Esta especie de hechizo, también conocido como aojamiento o fascinación, se producía a través de la mirada de determinadas personas, voluntaria o involuntariamente. En el primer caso se asociaba a las brujas o hechiceros, individuos que conocían las artes oscuras y sabían cómo producir el aojo. En el segundo caso, los malhechores eran personas que no eran conscientes de esta facultad pero que aun así lograban causar este mal mediante sentimientos exacerbados de envidia, odio e incluso amor[73]. Los trastornos que la fascinación producía en sus víctimas no se asociaban a ninguna enfermedad conocida en concreto, puesto que afectan a diversas partes del cuerpo. Lo más común es que sufrieran fuertes dolor de cabeza, angustia, trastorno en el pulso, falta de apetito, estreñimiento y ojos caídos[74]. Para evitar este mal se utilizaron diversos amuletos, algunos de los cuales venían usándose desde la Antigüedad. Estos dijes debían llevarse siempre a la vista para captar la atención del aojador y que no pudiera evitar fijar su mirada en ellos antes de hacerlo en la posible víctima. La capacidad de estos amuletos de absorber el interés de los poseedores de esta maléfica cualidad, hacía que la misma se descargara sobre ellos, resultando ilesos los portadores[75].

Uno de los amuletos más antiguos contra el mal de ojo fue la higa. Se trata de un objeto defensivo de origen pagano que simbolizaba la unión del órgano genital masculino con el femenino y que llegó a España a través del comercio con los fenicios y los griegos[76]. Esta mano invertida con el pulgar entre el índice y el corazón fue ampliamente difundida por los musulmanes, gozando de gran popularidad a partir de los siglos XVI y XVII como elemento apotropaico y profiláctico. Aunque se cristianizó incorporándole medias lunas, veneras en alusión al Apóstol Santiago o rosas de Jericó, su uso era considerado supersticioso por ciertos círculos que no podían concebir el hecho de que estuviera tan extendida la utilización de un elemento pagano y con tintes obscenos. En 1633 el jesuita Nieremberg decía al respecto:

> *De los remedios del aojo no me toca tratar, algunos son supersticiosos. El de la higa que traen los niños, es indigno que le usen los Christianos, y no dudo, sino que se supiese su principio, se dexará totalmente. Es su origen tan de supersticiosos, è idolatras, y por otra parte tan suzio, y abominable, que ni aun pensarla pueden un pecho Religioso, quanto menos dezirla, si bien el azabache, no dexa de ser provechoso, la efigie solo condeno*[77].

---

73 M. HERNÁNDEZ BERMEJO y M. SANTILLANA PÉREZ, "La hechicería en el siglo XVIII. El Tribunal de Llerena". *Norba* nº 16 (1996-2003), p. 406.

74 A. ZAPATA GOLLÁN, *Supersticiones y amuletos*. Santa Fe, 1997, p. 40.

75 J.M. FRAILE GIL, ob. cit., p. 151.

76 J.C. LABEAGA MENDIOLA, "Amuletos antiguos contra el mal de ojo en Viana (Navarra)". *Zainak* nº 8 (1991), pp. 51-52.

77 J.E. NIEREMBERG, *Oculta filosofía de la sympatia y antipatía de las cosas, artífico de la naturaleza, y noticia natural del mundo y segunda parte de la Curiosa Filosofia*. Madrid, 1633, p. 42.

Especial raigambre tuvieron las higas de azabache, en tanto que se trató de un material al que se asociaban varias virtudes protectoras y curativas. También se le añadió la vertiente devocional por su relación con el santo compostelano, lugar donde existía una floreciente industria del azabache. Desde tiempos remotos el azabache fue utilizado también contra el aojamiento. De esta forma, las higas realizadas en este material se creía veían reforzados sus poderes protectores. La materia servía de defensa o preservación contra la fuerza maligna y la forma combatía de manera más activa y ofensiva el hechizo una vez lanzado por el aojador[78]. En la época analizada aparecen pocas higas en los inventarios, de las cuales únicamente se especifica el material del engarce: "higa engarzada en plata en cinco reales de vellón". Al parecer en Murcia y sus alrededores preferían usarse otro tipo de amuletos para combatir el mal de ojo, como la mano de tejón, la sirena o el león, los cuernos o la caracola. Asimismo, campanillas, castañas de Indias y sonajeros fueron habituales en la zona como objetos defensores del aojamiento, aunque también se les asociaban otros poderes y funciones.

La mano o garra de tejón, denominada en ocasiones "mano de Fátima"[79] o "pezuña de la gran bestia" se estimaba un potente amuleto defensivo y ofensivo para contener el mal de ojo. Su poder residía en las cinco uñas y el pelaje. Las primeras rasgaban y rompían el maleficio, mientras que el segundo distraía a las brujas o aojadores que se veían misteriosamente tentados a contar el número de los pelos[80]. Estas garras siempre aparecen engarzadas en plata y suelen inventariarse junto a otros dijes o amuletos de niño como campanillas, cuernos o caracolas: "caracola y mano de tejón engarzada en plata con cadenillas de lo mismo para la niña del pecho en veinte reales de vellón"[81].

Otro amuleto muy habitual contra el mal de ojo, utilizado por niños y mujeres, era la sirena. Objeto que también repelía los malos espíritus y el mal de aire al llevar colgando varios cascabeles -"sirena de plata con cascabeles en diez y ocho reales"[82]- y, en ocasiones, un silbato sobre la cabeza con su correspondiente caja de resonancia, aunque a veces iba independiente: "sirena, corneta y caracol con su castaña en ciento diez y ocho reales"[83]. El modelo más común presentaba a la sirena

---

78 *Catálogo de Azabaches compostelanos: precedido de apuntes sobre los amuletos contra el aojo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid, 1916, p. 12.

79 Los cristianos llamaron "mano de Fátima" a un amuleto musulmán en forma de mano con los cinco dedos extendidos que simbolizaba las cinco reglas esenciales del Corán y que también representaba esquemáticamente la cabeza y las cuatro extremidades del cuerpo humano. J.M. FRAILE GIL, ob. cit., pp. 153-154. Aunque de manera aislada en la documentación, también se hallan este tipo de ejemplares: "mano de cristal engarzada en plata". AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 2818, f. 419r. Murcia, 17 de abril de 1762. El poder de este amuleto se reforzaba con el material en el que estaba realizado, ya que el cristal de roca se usaba también contra el mal de ojo. C. ALARCÓN ROMÁN, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid, 1982, p. 24.

80 J.M. FRAILE GIL, "Noticias sobre amuletos en Madrid y su entorno". *Revista de Folklore* nº 353 (2011), p. 10.

81 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura. 4045, s./f. Murcia, 24 de octubre de 1769.

82 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3797, f. 187v. Murcia, 27 de julio de 1768.

83 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3389, f. 252r. Murcia, 31 de diciembre de 1775.

en actitud coqueta mirándose en un espejo de mano, mientras en la otra sostenía un peine[84]. Su poder estribaba en su capacidad, de origen mitológica, de fascinar y embrujar a los hombres. Por medio de su espejo la sirena revertía el mal de ojo, volviéndolo contra el enemigo. Los leones tenían la misma función que las sirenas, los cuales también llevaban cascabeles y silbatos. Además de proteger al niño del aojamiento o de otro tipo de padecimientos, se creía que favorecían el desarrollo físico del infante, aportándoles fortaleza.

Estos enseres también servían para estimular los oídos de los niños, tenerlos localizados y entretenerlos, por lo que en la documentación también se les denominaba "niñerías", "chucherías", "menudencias" o "juguetes": "dijes y juguetes de niño de plata" en ciento cuarenta reales de vellón[85]. Idéntica función tenían las campanillas o esquilitas que colgaban de los dijeros infantiles. Objetos que en determinadas zonas como Salamanca eran llevados también por las mujeres en las brazaleras para ahuyentar los malos espíritus y evitar el mal de ojo[86]. Se trata de un tipo de pieza bastante abundante en la documentación murciana que generalmente se tasaba con su correspondiente cadena o cadenilla y que a veces aparece junto a cascabeleros. Por ejemplo José Jordán Putarque tenía a su fallecimiento entre sus bienes:

> *Ittem una campanilla con su cadena de plata de tres onzas a diez y seis reales cada una en quarenta y ocho reales de vellón*
>
> *Ittem una cascabelera con seis cascabeles de plata peso de onza y media en veinte y quatro reales de vellón*[87].

Dentro de este tipo de amuletos que se engloban a la vez dentro de las joyas-utensilio se encuentran los chupadores, usados para favorecer la dentición de los recién nacidos, así como para combatir el aojamiento. El poder residía en este caso en el material y los colores con los que se realizaban. Según refirió Alarcón, eran habituales los chupadores de vidrio transparente recorridos por espirales de tonalidades vivas como el rojo o el azul que lograban atraer la atención de los aojadores, salvaguardando con ello al infante[88].

Otro tipo de amuletos y talismanes con que se recubría a los niños -aunque alguno de ellos también lo utilizaban los adultos para combatir enfermedades- eran las castañas de Indias, los recipientes olorosos, los evangelios, las cruces y los

84 L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, 1998, p. 82 y 90.

85 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3151, f. 386r. Murcia, 18 de septiembre de 1792.

86 A. CEA GUTIÉRREZ, ob. cit., p. 21.

87 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura Prot. 3698, s./f. Murcia, 12 de mayo de 1766. Cabe añadir que las campanillas también se utilizaban para llamar al servicio. Véase J. NADAL INIESTA "La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 271-272.

88 C. ALARCÓN ROMÁN, ob. cit., p. 30.

relicarios[89]. A los dos primeros se le asociaban cualidades para evitar y paliar el mal de aire, causante de enfermedades físicas que determinados objetos, animales o vapores emanaban, penetrando en el cuerpo a través de la boca, oídos o nariz[90]. Una afección corriente entre los infantes que se consideraba causada por el mal de aire era el usagre, erupción cutánea que afectaba principalmente a las orejas y la cara mientras duraba el proceso de dentición. Para combatir este padecimiento era habitual el uso de las castañas de Indias -generalmente engastadas en plata y con perfiles dentados- las cuales también actuaban contra las hemorroides, la gota, la erisipela o el reumatismo[91]. Por su parte, los evangelios protegían a los niños de la fiebre y los alejaban del demonio. Se trataba de unas pequeñas bolsas bordadas con hilos de seda o plata y lentejuelas que acostumbraban a realizar las monjas y que solían albergar fragmentos de los cuatro Evangelios, fundamentalmente del Evangelio de San Juan. Como indicó Fraile Gil, este objeto reunía la cualidad protectora-devocional de la letra impresa con el enigma de lo oculto, pues era costumbre no descoserlos una vez cerrados[92]. Suelen inventariarse junto a amuletos infantiles: "campana de plata y una cruz de lo mismo para niño", "cadena de plata sobredorada", "evangelios bordados"[93].

Aunque a veces aparecen documentados de manera independiente, por lo común estos amuletos comentados formaban parte de un dijero, pretinilla o ceñidor que se colocaba alrededor de la cintura de los niños[94]. En el muestreo suelen especificarse los amuletos que pendían de las pretinillas:

> *Ittem pretinilla compuesta de un bolsillo de cruces de plata grandes, una sirena, castaña, mano de tejón y caracola con cascabeles todo de plata en ciento y cincuenta y quatro reales de vellón*[95].

Aunque no siempre se referían. Por ejemplo, Nicolasa Có Llanos dejó a su hija María del Carmen "la ropa necesaria para vestir un niño con unos dijes de plata"[96] y en el recibo de dote de María Matea Illán Meseguer y Antonio Rejos Cárceles, se

89 Sobre las cruces y relicarios utilizados en esta época en Murcia véase E. MARTÍNEZ ALCÁZAR, "Alhajas de cuello y escote en el ámbito murciano a través de la documentación notarial (1759-1808)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 331-338.

90 R.E. RÍOS LLORET y S. VILAPLANA SANCHIS, "Las joyas como ofrenda y protección", en P. MULLER, et. al. (coor.), *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana, siglos XV al XVIII*. Catálogo de la exposición. Valencia, 2000, p. 57.

91 J.M. FRAILE GIL, "Castañas de Indias (*Entada gigas* L.) en erizos de plata". *Revista de Folklore* nº 372 (2013), pp. 4-15; R. PUERTA ESCRIBANO, *La segunda piel. Historia del traje en España (del siglo XVI al XIX)*. Valencia, 2006, p. 106.

92 J.M. FRAILE GIL, "Noticias sobre amuletos…" ob. cit., p. 18.

93 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4718, ff. 752r- 780v. Murcia, 10 de octubre de 1801.

94 También se le ponían ceñidores con amuletos a las esculturas del Niño Jesús. J. VEGA, "Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII". *Anales de literatura española* nº 10 (1994), pp. 260-261.

95 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 4044, f. 378v. Murcia, 10 de agosto de 1768.

96 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3738, f. 176r. Murcia, 27 de abril de 1792.

inventariaron "una pretinilla compuesta de ocho dijes de plata", tasada en ochenta y dos reales de vellón[97], junto a otro tipo de joyas femeninas. Como se comentó con anterioridad, los amuletos también protegían a las mujeres, los cuales solían utilizar principalmente contra el mal de ojo causado por la envidia cuando contraían nupcias, para la fecundidad, el alumbramiento o la lactancia. Junto a los dijes para proteger contra el aojamiento o el mal de aire, son frecuentes en la documentación las caracolas y las conchas. Al igual que la perla, se les atribuían cualidades amorosas y para favorecer la fertilidad debido a su vinculación con el nacimiento de Venus en las aguas[98].

También ciertas piedras o concreciones de origen animal fueron consideradas desde etapas ancestrales como propicias para la sanación y la prevención de algunas dolencias. Una de las más admiradas fue la piedra bezoar, que se obtenía de unos cálculos formados en el estómago de las cabras y venados. Su denominación proviene de una palabra persa que significa "expelente de venenos", por lo que principalmente se utilizaba, por contacto o ingestión, para repeler los efectos de la ponzoña de determinados insectos, animales y plantas[99].

El espectro de piedras virtuosas era mucho más amplio, hecho del que los lapidarios y los tratados medicinales desde la Edad Media dejaron constancia. La creencia en que determinadas piedras o gemas poseían propiedades protectoras o sanadoras se fundamentaba en diversas causas que se soslayaban, acrecentando su poder. Consideraciones mágicas, espirituales, devocionales y astrales solían confluir en la estimación sobre las cualidades de las piedras de virtud, la mayoría de las cuales presentaban formas o colores particularmente llamativos, raros o curiosos. Entre las halladas en la documentación destacan aquellas que se estimaban como amuletos para la fecundidad, el alumbramiento y la lactancia, tales como los diamantes, las amatistas, el ámbar, las ágatas o "cuentas de leche" y el jaspe. El ámbar y la amatista, sólidas o en polvo, favorecían la fecundidad y la virilidad[100]. Además, la primera facilitaba el parto y la segunda vencía la esterilidad femenina cuando se bebía el agua en que debía limpiarse la misma[101]. En *Fisionomía natural*, el matemático Jerónimo Cortés decía que el diamante era de gran valor para las mujeres preñadas "asi para guardarlas de muchos peligros, como también para ayudarlas en el parto"[102]. El "jaspe verde con las venas rojas", según recogió el boticario y astrólogo Gaspar de Morales a finales del siglo XVI, aparte de curar determinadas enfermedades como la calentura y la hidropesía, ayudaba a las mujeres encintas a que dieran a luz con mayor facilidad[103]. Por su parte, las piedras o cuentas de leche -generalmente ágatas

97 AHPMU. Protocolos Notariales, Signatura 3149, f. 12r-16v. Murcia, 12 de enero de 1790.

98 J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1994, p. 143.

99 M.C. FRANCÉS CAUSAUPÉ, *Consideraciones sobre creencias, farmacia y terapéutica*. Madrid, 2009, p. 24.

100 J. RIVIÈRE, *Amuletos, talismanes y pentáculos*. Tortosa, 1974, p. 270.

101 G. MORALES, *Libro de las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*. Madrid, 1605, p. 123.

102 J. CORTÉS, *Fisonomía y varios secretos de naturaleza*. Barcelona, 1662, p. 60.

103 G. MORALES, ob. cit., p. 94.

blanquinosas o grisáceas- se las colgaban las madres cerca de los pechos para generar leche y para curar ciertos males de las mamas como grietas o tumores[104]. Juan de Arfe y Villafañe, orfebre y tratadista del quinientos cuya obra fue reeditada a lo largo de los siglos, comentó en el libro sobre las piedras y sus virtudes que incluyó en el *Quilatador de oro, plata y piedras* que el cristal molido y comido con miel también hacía "venir la leche"[105].

Al igual que había gemas para favorecer la fecundidad y el alumbramiento, también algunas piedras se estimaba que eran útiles para refrenar la lujuria o potenciar la castidad: "Si la Esmeralda es de las finas, dize Alberto Magno, que tiene tal virtud, que no consiente que aya exceso entre hombre y muger que no se quiebre, trayendola consigo qualquier de los dos"[106]. Además de la esmeralda, Juan de Arfe comentaba que los zafiros tenían la virtud de "reprimir los estimulos de la carne", por lo que era habitual su uso entre cardenales y prelados[107]. Por su parte, el rubí poseía la cualidad de serenar el espíritu, trayendo pensamientos castos a su portador[108]. No obstante, a finales del setecientos, el comerciante de diamantes Sáenz Díez no atribuía mucha veracidad a ésta y otras cualidades asociadas tradicionalmente a las piedras preciosas:

> *Atribuyen al rubí muchas virtudes; aseguran que es antidotal contra el veneno y peste; que borra à quien le trahe los malos pensamientos; que hace agradables los sueños espantosos; reprime los movimiento violentos de la furia, y concupiscencia. Pareceme que estas virtudes sean tan poco eficaces como las que atribuyen al diamante*[109].

* * * *

La documentación y las fuentes analizadas reflejan el gusto heterogéneo que caracterizó la época, pues, simplemente el análisis de las joyas y accesorios que se portaban de cintura para abajo, denotan la convivencia entre la tradición y la modernidad, entre los modelos extranjeros y de raigambre autóctona para vestirse y adornarse. La mayoría de los complementos que se colocaban sobre la indumentaria del talle a los pies cumplía un cometido en el que se aunaba la practicidad con el decorativismo, como los relojes, llaveros o alfileteros. Otros elementos como los amuletos protectores y paliativos, pendidos de dijeros o pretinillas, también tenían una funcionalidad defensora y sanadora que se conjugaba con la magnificencia del atuendo dieciochesco por los materiales y las formas en las que se engastaban.

104 C. ALARCÓN ROMÁN, ob. cit., p 23; J. F. BLANCO, ob. cit., p. 43.

105 J. ARFE Y VILLAFAÑE, *Quilatador de oro, plata y piedras*. Madrid, 1678, p. 398.

106 J. CORTÉS, ob. cit., p. 61.

107 J. ARFE Y VILLAFAÑE, ob. cit., p. 393.

108 Ibídem, p. 384.

109 M.D. SÁENZ DÍEZ, *Manual de Joyeros, con la teoría y práctica para con brevedad sacar la cuenta del valor en que se venden, y compran los diamantes, y demás piedras preciosas. Y también el oro y la plata*. Madrid, 1781, p. XVIII.

Aunque, por una parte, los avances médico-científicos descartaran el uso de determinados talismanes y, por otra, los moralistas y literatos atacaran con dureza la banalidad de portar multitud de joyas y aderezos como hacían los petimetres o seguidores de las modas extranjeras, resultó difícil desterrar ciertos usos y creencias asentadas por la tradición. Y, más aún, descartar unos hábitos novedosos que complacían a los adinerados y a una clase emergente que creía merecer los privilegios logrados mediante su esfuerzo y trabajo en una sociedad en la que el poder de las apariencias era muy importante.

Datos biográficos y manufacturas inéditas del platero tarraconense Francesc Arandes Canals y de su hijo, Francesc Arandes Roca

ANTONIO P. MARTÍNEZ SUBÍAS
Doctor en Historia del Arte

Sin duda, el arte del objeto, y en concreto la platería, continúa siendo una de las vertientes de la historia del arte poco conocida y menos estudiada con procedimiento y rigor científico en las universidades de Cataluña. Conviene remontarse a finales del siglo XIX y comienzos del XX para constatar el interés, posteriormente truncado, que despertó el estudio de la platería entre determinados estudiosos. Es preciso recordar, entre otras, las aportaciones de Josep Gudiol Cunill[1]. Las publicaciones de estos autores son estudios no sistemáticos que se limitan a la noticia documental o a la descripción parcial y referencia concreta de algún objeto. En el panorama catalán de mediados del siglo XX cabe recordar las aportaciones de mosén Manuel Trens Ribas o los diversos artículos de Santiago Alcolea Gil. Será en el último tercio de esa centuria cuando comiencen a aflorar publicaciones que recopilan o sintetizan con carácter divulgativo lo ya publicado en épocas anteriores, o bien surgen ya investigaciones de alcance universitario elaborándose alguna tesis doctoral que posteriormente vería la luz[2]. Ciertamente, las exposiciones *Thesaurus*, *Millenum*, *Pallium*, *Pulchra* y *Fidei Speculum*, entre otras, sirvieron para estudiar y dar a conocer importantes piezas de platería manufacturadas en Cataluña, pero resultaron

1 J. GUDIOL CUNILL, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*. Impremta Balmesiana. Vic, 1931-1933.

2 N. de DALMASES, *Orfebreria catalana medieval: 1300-1500. Aproximació a l'estudi*. Institut d'Estudis Catalans. Vols. I-II. Barcelona, 1992. A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, *La platería de Reus y su Real Colegio*. Ars Gràfiques Rabassa i Diputació Provincial de Tarragona. Vols. I-II-III. Reus (Tarragona), 2008.

insuficientes para motivar el análisis en profundidad del que están pendientes el ya citado obrador barcelonés, o el de Girona, Lleida y Tarragona, de los que se conservan manufacturas meritísimas.

En esta línea abordamos la aproximación al estudio del platero tarraconense Francesc Arandes Canals (1730-1801) y de su hijo Francesc Arandes Roca, tal y como hicimos en otra publicación aparecida en *Estudios de Platería* referente a Gaspar Arandes Alomar, emparentado con ambos[3].

Datos biográficos de Francesc Arandes Canals

Se puede considerar a Francesc Arandes Canals como un ilustre e imprescindible eslabón en la ininterrumpida cadena de plateros que constituye la dinastía de los Arandes. Esa saga hunde sus raíces genealógicas en el alpargatero y cordelero de Tarragona Pere Arandes. De su matrimonio con Paula nacieron dos hijos que dieron origen a dos extensas ramas de plateros que se prolongarían hasta bien entrado el siglo XIX: Onofre, esposado con María Puig en 1656, a la de Reus; y Pedro, esposado con María Alomar en 1645, a la de Tarragona[4].

Francesc Arandes Canals nació en Tarragona y fue bautizado en la parroquia de Santa María de la Catedral el 21 de julio de 1730. Era hijo del platero Juan Antonio Arandes Martí y Úrsula Canals Voltas[5]. Cabe suponer que el oficio de platero lo aprendió junto a su padre en el taller familiar. Obtuvo la maestría el 14 de septiembre de 1753 en el Colegio de Plateros de Barcelona[6]. Y un mes más tarde, el 23 de octubre de 1753, formalizó capitulaciones matrimoniales con Francisca Celma Vidal, hija del platero reusense Pedro Jaime Celma y Teresa Vidal[7]. Es uno de tantos ejemplos que corroboran la endogamia que se daba entre las familias de los plateros con la finalidad de asegurar el título de maestro, imprescindible para regir los talleres de platería. Poco después de la muerte de su esposa Francisca contrajo segundas nupcias con María Antonia Roca el 17 de noviembre de 1756[8]. De esta unión nacería Francesc Arandes Roca, también platero.

---

3 A.P. MARTÍNEZ SUBÍAS, "Gaspar Arandes Alomar, platero del Cabildo y artífice de la Urna del Monumento del Jueves Santo de la Catedral de Tarragona", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 331-347.

4 AHAT (Archivo Histórico Archidiocesano de Tarragona). Parroquia de Santa María de la Catedral, *Llibre de Desposoris* VII (1631-1652), f. 133: "6 agost 1645: PERE ARANDAS, Argenter, fill de Pere Arandas, corder y de Paula sa muller ab Maria ALOMAR donzella, filla de Joan Alomar corder y de Madrona sa muller tots en Tarragona" (…). El oficio del padre aquí aparece como "corder" (cordelero), pero en otros hijos aparece como "espardenyer" (alpargatero) en razón de la materia con que trabajaban las alpargatas.

5 AHAT. Parroquia de Santa María de la Catedral, *Llibre de Baptismes* XIII (1728-1743), f. 46v.

6 MHCB (Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona). *Llibres de Passanties del Col·legi d'Argenters de Barcelona*, Llibre IV (1735-1816): [Argenters fora de Barcelona], nº 1.091, f. 89.

7 AHT (Archivo Histórico de Tarragona). Sección Reus, Man. Not. 4784, ff. 242-245.

8 AHAT. Parroquia de Santa María de la Catedral, *Llibre de Desposoris* XI (1742-1764), f. 182v.

Aunque no nos consta explícitamente su nombramiento, sustituyó a su padre Juan Antonio en el cargo de platero oficial del Cabildo de la Catedral de Tarragona, cargo que ejerció hasta su muerte acaecida en esa ciudad el 22 de febrero de 1801[9]. Entre las muchas y variadas tareas que se le asignaban al platero del Cabildo -sobre todo la creación de manufacturas para atender el servicio litúrgico de la Catedral, la limpieza y reparación de las mismas, adquisición de materiales…-, cabe destacar la responsabilidad de tasar y evaluar dichas piezas. Llama la atención un documento que describe la venta de algunas piezas que se custodiaban en el denominado "Thecassí", o sala del tesoro, otorgada al renombrado Francisco Rovira, platero de Barcelona, el 12 de junio de 1797. Tal concesión estuvo precedida de una resolución capitular que se justifica tras haber tanteado diferentes propuestas de plateros de Reus y de Barcelona que ofrecían un precio notablemente inferior al propuesto por el mencionado platero barcelonés. El precio final se elevaba a la notable cantidad de 1235 libras que debían destinarse a la confección de un excelente terno del que carecía la Sacristía Mayor. Las piezas vendidas fueron cuatro pectorales episcopales completos y dos anillos sueltos donados a la Catedral por los sucesivos prelados. El documento refiere con minucioso detalle lo siguiente:

> "*Los quatre Pectorals de or q*(u)*e se expres-/savan en los Inventaris antecedents se/vengueren avaluats, y ab aprobació de l'Ar-genter/Fran*(cis)*co Arandes, a Fran*(cis)*co Rovira/Argenter en Bar*(celo)*na domiciliat, qual con-/tracte y venda se feu lo dia 12 Juny de/1797 precehint resol*(uci)*ó Cap*(itula)*r y després/de haver tantejat diferents Argenters ja en/Bar*(celo)*na ja en Reus, q*(u)*e donavan notablemente/menos q*(u)*e dit Rovira. Las alajas q*(u)*e se vengue-/ren foren les següents: p*(ri)*mo un pectoral de/or ab esmeraldas ab son anell corresponent,/de pés quatre onsas y un argens, q*(u)*e era ordi-/nari; so és, sens treball especial, q*(u) *e fou valuat/à 187 ll*(iures), *10 s*(ous), *dich cent vuytanta set lliuras,/deu sous. = It*(em), *altre Pectoral de or ab esme-/raldas y diferents diamants alrededor, su-/perior y mes ben treballat q*(u)*e lo antecedent/ab son anell corresponent, de pés quatre on-/sas, un argens, valuat tot junt a tres centas/sinch lliuras dotze sous y sis din*(er)*s: diem 305 ll*(iures), *12 s*(ous), *6* (Diners)*.= It*(em), *altre Pectoral de pedras vio-/ladas ab son anell corresponent, de pés dos/onsas, nou argensos y vuyt grans, valuat á/setenta sis lliuras, disset sous y sis di-/ners: diem 76 ll*(iures), *17 s*(ous), *6* (Diners)*= It*(em), *altre Pectoral ab/son anell de pedras blavas, dit*(s) *safirs ab sos/diamants, tot molt ben treballat, de pes/quatre onsas, nou argen*(so)*s y setze grans, valuat á 700 ll*(iures), *dich set centas/lliuras. = It*(em), *dos anells sueltos, lo un ab/pedra violada, y lo altre doblet vert,/ó color de esmeralda, molt ordinaris, valuats/en 10 ll*(iures)*: diem deu lliuras; quals partidas/juntas suman 1280 ll*(iures)*: diem mil doscen-/tas vuytanta lliuras, quals pagà y entre-/gà dit Rovira; però haventse encontrat q*(u)*e una cadena de dits Pectorals, q*(u)*e se creya/ser de or, era de bronse, ó llautó dorat, de/pes onsa y mitja, se li retornaren 45 ll*(iures)*/*

9 AHAT. Parroquia de Santa María de la Catedral, *Llibre de Òbits* III (1798-1809), f. 66.

havent firmat recibo, y aprobant ab ell nova= ment lo contracte en totas las demes parts;/així quedan de ditas cosas 1235 ll(iures), *diem mil/dos centas trenta sinch lliuras, de las quals/nos fem carrega de diners, y esta partida deu em= plearse per algun tern preciós de q*(u)*e té molta falta la Sacristia Major. Ara se/encontran en dit Thecassi las alajas seguents* (…)"[10].

A Francesc Arandes Canals le sucedió en el referido menester y responsabilidad ante el Cabildo su hijo Francesc, que lo desempeñó hasta su fallecimiento acaecido en 1814. Teniendo en cuenta que sus predecesores, todos plateros, ejercieron también el citado cargo catedralicio desde mediados del siglo XVII, permite darnos una idea de la importancia y consideración que tuvo dicha dinastía ante los capitulares de Tarragona. Este refrendo pudo propiciar, sin duda, los diversos encargos de piezas de platería que los titulares de las parroquias de la Diócesis les encomendaron y que se hallan dispersas por toda la geografía diocesana.

El taller familiar de los Arandes estaba ubicado en el "Pla de Seu", o Llano de la Catedral y cuyo portal y vivienda, ésta con transformaciones posteriores, todavía se conservan. Entre otros, podemos aducir un documento notarial, fechado en 1681, que atestigua la propiedad que de dicho inmueble ostentaba el platero Gaspar Arandes Alomar, abuelo de Francesc Arandes, y que desde antiguo ("de llarch temps a esta part") ya poseían sus predecesores, como notarialmente se explicita y concreta, en algunos pormenores de su estratégica y privilegiada ubicación:

"*Jo, Gaspar Arandas, Argenter,/ciutadà de Tar*(rago)*na, mitjansant lo jurament/ per mi, devall prestador, en ma ÿ poder del/Not*(tari) *ÿ escrivá avall escrit, de mon grat ÿ certa/siencia confesso, ÿ en veritat regonech ÿ denuncio//al Ill*(ustrissi)*m ÿ R*(everendissi)*m Señor, Don fraÿ Joseph Sanchiz/per la grasia de Deu ÿ de la Sancta Sede App*(ostoli)*ca/Archabisbe de Tar*(rago)*na, primat de las Espanÿas, ÿ/ del Consell de la Magestat, (que Deu guarde) /p*(rese)*nt, ÿ a la mensa Archie*(pisco)*pal, que tinc ÿ pos=/sehesch si, ÿ segons mos predecessors, de llarch/temps à esta part, han tingut ÿ possehit tota/aquella casa de abis fins al cel ab sas en:/tradas ÿ aixidas, drets ÿ pertinencias de aque:/lla universals situada en la p*(rese)*nt Ciutat,/ al cap de las escalas de la Seu ab una boti=/gueta que trau porta á mitjas escalas, ÿ baix/las voltas de la plassa: afrontant de un costat/ab casa del Ardiaconat Major, de altre costat/ab ditas escalas ÿ en lo carrer de la Merceria,/com sia en lo canto de altra costat ab casa del/Jaume Gomilla, ÿ part ab casa dels hereus de Joseph/Corts, ÿ de part detrás ab casa del Ardiaconat Ma:/jor ÿ casa de Gabriel Socias, ÿ de part de:/vant ab la plassa, ço* (és), *plassa de la Seu, ahont/trau la porta principal* (…)"[11].

---

10 Archivo Capitular de Tarragona [ACT]. *Inventari del Sindicat y quaderns de notas de differents sindicats*, nº 7. "Libro que contiene los cuadernos de cuentas de la Adm(inistraci)ón a cargo de los S(eño)res Síndicos desde el año de 1771 al de 1799. Se encuentra en este libro el inventario de halajas de varios años, con expresión de ventas de algunas de ellas".

11 AHT. Joan Fleix, *Capbreu*, signatura 276, ff. 46-48, 5 septiembre 1681.

Esta pormenorizada situación de la vivienda, taller y tienda del platero Gaspar Arandes, también lo atestiguan distintos repartos del Catastro de Tarragona. Su cotización al mismo oscilaba entre los 45 y los 70 reales de ardites en concepto de personal[12].

Piezas de platería y marca de artífice

Todas las piezas que hemos localizado presentan la misma marca: **F/AS.** (**F**rancisco **A**rande**S.**). La embocadura que las enmarca mide aproximadamente 5x5 mm. La impronta con esas letras suele estar ubicada en el frente vertical del pie, repetida en número de dos o tres y, excepcionalmente, en el reverso de la peana, o en el dorso de alguna pieza cuando ésta es monofacial. La marca **F./AS.** con una tipografía algo distinta en los rasgos, el añadido de un punto al pie de la **F** es, a nuestro entender, posterior debido a la estructura formal de la pieza y a su ornamentación; la atribuimos a su hijo, el también platero Francesc Arandes Roca, heredero del taller paterno y del que no consta que obtuviese la maestría en el Colegio de Barcelona ni en el de Reus[13]. Dicha marca aparece en un copón neoclásico de plata sobredorada perteneciente a la parroquia de Sant Pere de Torredembarra (Arciprestazgo del Tarragonès-Llevant).

La existencia de un cáliz en la parroquia de Sant Jaume Apòstol de Ulldemolins (El Priorat), fechado en 1803, y con la marca primitiva, nos indica que Francesc Arandes Roca utilizó también la marca de su padre, fallecido en 1801. Se trata de una costumbre corriente en los talleres de platería pertenecientes a una misma dinastía de plateros y que, en ocasiones, ante la carencia de documentos identificativos como pudiera ser su registro en el *Libro de Marcas*, o cualquier otra referencia, dificulta la atribución de la marca a un platero concreto y, en su defecto, la autoría de las piezas. Recurrir a otros criterios, sobre todo de carácter tipológico o a paralelismos y peculiaridades del diseño ornamental es, por lo general, arriesgado.

También conviene tener en cuenta la dificultad que entraña averiguar, si se carece de noticias documentales, el lugar de procedencia de las piezas cuando el marcaje queda reducido a la impronta de autor, sin que aparezca en ningún caso la del contraste marcador, la toponímica y la burilada. Esta anomalía, o negativa peculiaridad, contrasta con lo que suele ocurrir con piezas obradas y marcadas en Barcelona, ya muy avanzado el siglo XVIII, y en las procedentes de la vecina ciudad de Reus durante el período de tiempo comprendido entre el tercer cuarto del siglo XVIII y comienzos del XIX. El triple marcaje reglamentario suele aparecer en la mayoría de piezas, barcelonesas o reusenses, hasta ahora inventariadas en la

12 AMT (Arxiu Municipal de Tarragona). *Catastro* (1778-1799), repartos de 1778, 1779, 1782, 1786 y 1799. El personal "de primera", o de maestro, cotizaba 45 reales, y el de "segunda" 25 reales, correspondientes a un oficial.

13 Hemos llegado a esta conclusión después de haber consultado detenidamente los *Llibres de Passanties del Col·legi d'Argenters de Barcelona* y el *Llibre de la matrícula y aprobación dels Individuos del Reial Col·legi de Argenters de la present vila de Reus*.

archidiócesis de Tarragona. La causa es obvia: en Barcelona y Reus existía el respectivo Colegio de Plateros que solía exigir el marcaje reglamentario de las piezas obradas por los plateros colegiados[14]. No hay que olvidar el papel hegemónico ejercido por el Colegio de Plateros de Barcelona sobre todas las platerías del entonces llamado Principado de Cataluña y que, entre otras cosas, conllevaba el pago de una cuota a sus plateros visitadores que controlaban la calidad del metal utilizado en las piezas de platería. El triple marcaje reglamentario era la señal visible del control de calidad y de poder económico sobre una manufactura realizada con materiales nobles y que equivalía en peso a un determinado valor monetario. Por todo ello llegamos a la conclusión que los contratos de obra entre Francesc Arandes y sus clientes se harían de forma consensuada y con el suficiente sigilo que permitiera eludir los controles de calidad antes indicados y con el fin de salir ambos beneficiados.

Periplo cronológico, alcance geográfico, tipología y estilo de las manufacturas

El periplo activo de Arandes Canals abarca desde 1753 a 1801 y se corresponde con el reinado de Carlos III (1760-1788), época en la que los nuevos estilos se solapan y suceden en escaso espacio de tiempo predominando la estética rococó. Este estilo pervivirá en los obradores de las comarcas de Tarragona a lo largo de ese reinado y también durante el de Carlos IV (1788-1808) haciendo tímidas concesiones a fórmulas del neoclasicismo que, iniciado en torno a 1770, no se impondrá sobre el rococó hasta 1780 impulsado por las trazas provenientes de la Real Fábrica de Platería de Madrid regentada por el aragonés Antonio Martínez[15]. El nuevo estilo se impondrá con rapidez en la platería barcelonesa mientras que el Real Colegio de Plateros de Reus (1774) y los artífices de Tarragona no colegiados fueron muy reticentes en asimilar e incorporar las nuevas tendencias emanadas desde el real centro madrileño. Prueba fehaciente son las manufacturas que se han conservado de Francesc Arandes Canals. Llama la atención la notable diversidad geográfica de su actual ubicación. Todas, excepto un excelente cáliz barroco de la Bisbal de Falset, parroquia perteneciente a la diócesis de Tortosa, se encuentran en parroquias ubicadas en la archidiócesis de Tarragona, formando parte de ocho de sus once arciprestazgos: cinco en el Baix Camp, tres en l'Urgell-Garrigues, dos en la Conca de Barbarà, en Reus y en el Tarragonès Ponent; y una en el Tarragonès Llevant, el Priorat y en Tarragona Centre. Además existe una pieza en la vecina diócesis de Tortosa. Suman en total dieciocho piezas. Los únicos arciprestazgos no representados por piezas de este platero son: l'Alt Camp, Tarragona-Perifèria, de creación reciente (segunda mitad del siglo XX) y el Baix Penedès, el más cercano a la provincia de Barcelona y que recibía un enorme influjo de los talleres de plateros de la ciudad condal.

14 Para mayor información sobre los mismos puede consultarse mi tesis doctoral *La platería de Reus…* ob. cit. Véase: tomo I, El marcaje de las piezas, pp. 216-232.

15 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coor.), *Historia de las Artes Industriales y Aplicadas en España*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1982, p. 135.

En lo referente a la tipología de sus manufacturas, cabe señalar su apreciable variedad, cuidado diseño y calidad técnica concretados en diez cálices, dos copones, una custodia, un relicario, un hisopo, un azafate (plato petitorio), un incensario y una naveta. Todas las piezas de platería que, de momento, hemos podido inventariar y estudiar son de índole y uso litúrgico. Es de suponer que Francesc Arandes Canals también recibiría encargos de platería civil, máxime teniendo en cuenta que por parte de su madre, Úrsula Canals, estaba emparentado con una de las familias aristocráticas de mayor raigambre y prestigio en la ciudad de Tarragona. Considerados en su conjunto, los distintos tipos provenientes del taller de Arandes difieren fundamentalmente de los empleados por los plateros barceloneses y reusenses durante el último tercio del siglo XVIII en los que las estructuras, por lo general, evidencian un fuerte sentido curvilíneo y sinuoso dinamismo. Ese natural ritmo distorsionado de las formas barrocas y rococós se presenta menos acusado y más armónico y equilibrado en la mayoría de sus manufacturas distinguiéndose sus pies con amplia base de sustentación mixtilínea, peanas prominentes y abombadas, astiles con nudos piriformes, o bien en forma de estípite que sostienen generosas y elaboradas sotacopas.

En cuanto al estilo, existe predominio de la tradición barroca en ejemplares muy elaborados, pese a lo avanzado del momento en el que fueron manufacturados, como sucede con los cálices de las parroquias de Poboleda (el Priorat), de Riudoms (Baix Camp), la Bisbal de Falset y Sant Martí de Riucorb (l'Urgell-Garrigues), este último datado en 1796 según la leyenda del donante, el párroco Francesc Rius, que figura burilada en la tapa que cierra el reverso de la peana. Son ejemplares muy excelentes con volúmenes proporcionados, esbeltos y cuidado repertorio ornamental en los que Arandes recurre, con sutiles novedades, a la planta mixtilínea con alternancia de lóbulos, escotaduras y picos coronados por un sutil sogueado, semibocel cubierto con tornapuntas de hojas de lirio, amplia pestaña lisa que da paso a la abombada peana, circuida en su base por tornapuntas de acanto, colgaduras florales, pámpanos, uvas, testas de querubines entre cúmulos de nubes entre medallones y tarjas que enmarcan los habituales símbolos de la Pasión de Jesucristo elaborados en resalte sobre el abombamiento de las peanas y en las sotacopas; las copas resultan muy pronunciadas y con acusada inclinación del labio hacia el exterior.

Dentro de la tipología, estilo, y discurso ornamental barrocos merecen especial atención tres excelentes piezas que le encargó el arzobispo de Tarragona Francesc Armanyà Font[16]. El magnífico copón de la parroquia de Riudecanyes (Baix Camp), de plata sobredorada y con ornato cincelado en resalte, peana muy elevada y prominente, nudo de jarrón, copa abombada de reducida capacidad, y tapa bulbosa con el orbe como remate para encastrar la cruz de colofón o el viril preceptivo

16 Este prelado, dotado de extraordinaria elocuencia, estuvo al frente de la archidiócesis de Tarragona desde 1781 a 1803. Contribuyó con su dinero a las obras que entonces se efectuaban en el Puerto de la ciudad, e invirtió más de cien mil duros en la restauración del acueducto iniciada por su predecesor, Joaquín de Santiyán y Valdivieso, posibilitando la llegada del agua a la ciudad en 1798, beneficio social que hará perdurable en Tarragona la memoria de ambos prelados.

en la exposición menor del Santísimo Sacramento, actualmente desaparecidos (lám. 1). El ornato, a base de hojas de acanto, guirnaldas florales y cenefas de ondetas con sexpétalas, ocupa los campos con acusado *horror vacui*, aunque ya se perciben los ecos del repertorio neoclásico. De igual calidad es el juego de naveta e incensario de la parroquia de Rojals (Conca de Barberà). La naveta se adorna con estrías radiales en el semibocel del pie, gallones muy abultados cubriendo el casco, cubierta ondulante que dispone de un entorchado brote vegetal colocado en popa como asidero, y la "R" relevada sobre la proa alusiva, probablemente, a la localidad. El incensario, de acusado barroquismo, reitera en el pie y en la casca el mismo exorno de la naveta, excepto las armas episcopales del referido prelado con el correspondiente capelo arzobispal relevadas sobre la panza; el cuerpo de humos acusa ese arcaicismo en su configuración bulbosa compuesta por boceles superpuestos y adornados mediante cenefas de clípeos que enmarcan tetrapétalas taladradas. Ambas piezas se corresponden cronológicamente dentro de la prelatura del arzobispo Armanyà pudiendo haber sido manufacturadas, probablemente, entre 1796 y 1801, alejándose totalmente, pese a lo avanzado de la época, de los cánones neoclasicistas ya imperantes en otros obradores.

Las incursiones en el Rococó son muy escasas, sólo apreciables en un cáliz del Museo Comarcal Salvador Vila-seca, y en otro de la parroquia prioral de Sant Pere (Reus), ambos con idéntica estructura formal y repertorio decorativo. El primero, con marca de autor y fechado en 1787, es obra rococó en la estructura de los volúmenes: reducido abombamiento de la peana, astil a modo de estípite arquitectónico, generosa sotacopa con gallones de evocación manierista y estilizada copa con el labio levemente curvado hacia el exterior. El repertorio de austeras guirnaldas frutales, rocallas, ces fitomórficas, pámpanos, uvas y espigas eucarísticas, sobredorados con mesurado resalto, proceden del repertorio barroco y están dispuestos simétricamente sobre las superficies planas y desnudas de la plata en su color. Esta alternancia cromática del metal, que posibilita matizados contrastes de luz, y la inclusión de tornapuntas de palmetas en la amplia pestaña de sustentación y base de la peana, son las tímidas concesiones otorgadas por Arandes a la estética neoclásica. El ejemplar de parroquia prioral de Sant Pere de Reus presenta como única novedad la de incluir entre el ornato de la peana una carabela alojada en medallón oval (lám. 2).

Estos ejemplares, como los descritos anteriormente, ponen de manifiesto el carácter eclecticista de las manufacturas de este autor que, pese a la indudable calidad de sus trabajos, permanece anclado en modismos recurrentes que debiera haber superado. Si bien el Colegio de Plateros de Barcelona asimiló con prontitud las nuevas tendencias del estilo neoclásico, en cuanto a la traza de volúmenes y diseños ornamentales, es probable que la rivalidad ancestral existente entre Tarragona y Reus, más el desapego de ambas respecto a la Ciudad Condal, a causa de la hegemonía que históricamente ha ejercido sobre el resto de provincias y comarcas de Cataluña, pudo frenar la llegada a esos centros de los principios técnicos y artísticos llegados a Barcelona y difundidos a los principales centros plateros desde la Escuela de Platería

de Madrid (1788). Esta coyuntura puede explicar la persistencia de arcaísmos estructurales y decorativos en toda la obra conocida de Arandes Canals y su taller, incluso en manufacturas realizadas entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.



LÁMINA 1. *FRANCESC ARANDES CANALS. Copón con el emblema episcopal de Francesc Armanyà Font. Parroquia de Sant Mateu Apòstol, Riudecanyes (Tarragona).*

El Neoclasicismo, ya en boga en las postrimerías del siglo XVIII, llega al taller de los Arandes y se reinterpreta huyendo del academicismo imperante, produciendo manufacturas muy singulares en las que, en contra de los principios estéticos establecidos, sus estructuras aparecen surcadas por estrías muertas de evocación



LÁMINA 2. *FRANCESC ARANDES CANALS. Cáliz. Parroquia Prioral de Sant Pere, Reus (Tarragona).*

clasicista que alternan con elementos figurados de tipo vegetal alojados en las acanaladuras, por lo general nutridas espigas de trigo. Este ornato se completa con bandas troqueladas de sogueado, guirnaldas y tornapuntas de laurel, o bien contario, dispuestos alrededor de las molduras. Las peanas tienden a ser campaniformes, los astiles insertan el característico nudo cilíndrico, forma que configura también las sotacopas y las copas. El copón de Sant Martí de Riucorb (L'Urgell-Garrigues), y los cálices de Mont-roig y Riudecols (Baix Camp), más el pie de un relicario de esta misma parroquia son las únicas piezas de este estilo hasta ahora conocidas (lám. 3).



LÁMINA 3. *FRANCESC ARANDES CANALS. Cáliz. Parroquia de Sant Miquel Arcàngel, Mont-roig del Camp (Tarragona).*

Datos biográficos de Francesc Arandes Roca

El taller de Francesc Arandes Canals continuó activo tras su deceso acaecido el año 1801, haciéndose cargo del mismo su hijo Francesc Arandes Roca hasta 1814. Consta documentalmente que fue bautizado en la parroquia de Santa María de la Catedral el 10 de marzo de 1760, fruto de su segundo matrimonio con Maria Antònia Roca de la que nacieron siete hijos[17]. Efectuó el aprendizaje y la oficialía

17 AHAT. *Llibre de Baptismes* XIV (1743-1762), f. 289. Consta que Francesc Arandes Canals contrajo segundas nupcias con María Antonia Roca el 17 de noviembre de 1756. De este matrimonio nacieron Vicenç Francesc de Paula, Ramon Tomás (1760) Teresa (1762), Mariano Antón Tomás (1765), Ignacia Josepa Maria (1767), María Tersa Serafina (1770), Tecla Josepa Maria (1775).

en el taller de su padre sito, como ya se ha indicado, en el Llano de la Catedral de Tarragona. El 24 de julio de 1799 contrajo matrimonio con Maria Tecla Cortadellas, hija de Tomás, notario de Marina, y Maria Besora, naturales de Tarragona[18]. No nos consta la fecha exacta de su fallecimiento que pudo acaecer, probablemente, durante 1814 a tenor de la noticia registrada en el *Libro de cuentas de la Administración de la Obra del Cabildo* que da fe de haberse pagado una determinada cantidad de dinero a la viuda de Francesc Arandes Roca, platero[19].

Las obras que se conservan acreditadas con la marca onomástica **F/AS.** ponen de manifiesto que se sirvió de la utilizada por su padre y que, de no haber sido por la evidente diferencia respecto a las realizadas por su progenitor, resultaría muy dificultoso adjudicar la correspondiente autoría de las piezas. En efecto, las obras conservadas de uno y otro manifiestan dos modelos o formas distintas de resolución tipológica, ornamental y estilística que proceden de autores distintos aunque del mismo taller. Esta diferencia cualitativa obedece, a nuestro entender, a la posibilidad de que padre e hijo, el primero con el título de maestría (14-IX-1753) y el segundo sin él, utilizaron la misma marca. Ya hemos anotado que Francesc Arandes Roca no obtuvo el título de maestro platero y que, sin embargo, se sirvió de la marca paterna para acreditar sus manufacturas, incluso tras el deceso de su padre. Esta improcedencia legal sólo puede entenderse desde un permisivismo tácito, debido al estatus social de la familia, por el que Francesc consta como "argenter" en diversos documentos del Cabildo Catedral. Asimismo consta en un acta de la *Confraria i Congregació de la Sanch de Jesuchrist* de Tarragona del 1 de marzo de 1806, según explicita el historiador Joan Salvat Bové. Escribe el autor que dicha cofradía, al no disponer de un cáliz de plata sino de dos cálices de latón, la Junta comisionó al comensal de la Catedral Francisco Rodríguez para recaudar fondos de cuantos quisieran contribuir. Se calculó que el cáliz costaría unas veintisiete libras. Se propuso también fundir una corona de plata que antaño llevaba la imagen del Santo Cristo de Nazaret y destinarla a la confección del deseado cáliz, previos los permisos oportunos que había de conceder el vicario general de la Archidiócesis. En consecuencia se acordó entregar dicha corona al "Mestre argenté Arandes" para que la pesara y utilizara para confeccionar el cáliz[20].

De lo expuesto se concluye que Francesc Arandes Roca es citado y designado no sólo platero sino también maestro en el oficio. Sin embargo, lo único que se puede colegir es que sería oficial platero que trabajaba junto a su padre en el taller familiar. En efecto, este supuesto lo refrendan varios registros del Catastro de Tarragona, comprendidos entre 1782 y 1799, alusivos al taller que Francesc Arandes Canals poseía en el ya citado Llano de la Catedral. Según consta, cotizaba en concepto de

18 AHAT. *Llibre de Desposoris* XII (1765-1800), ff. 540-541v.

19 ACT (Arxiu Capitular de Tarragona). *Libro que contiene los cuadernos/ de cuentas de la Administración de la Obra/ correspondientes a los años de/ 1809 hasta el de 1811, y de 1813 hasta el de 1817*, f. 85. En él se lee: "A la muller del dif(un)[t] Arandes, argenter (…) 3ll., 7s., 6d.".

20 J. SALVAT BOVÉ, *Tesoro bibliográfico de la "Confraria i Congregació de la Sanch de Jesuchrist". Tarragona. Siglos XVI-XIX*. Excma. Diputación. Tarragona, 1987, pp. 129-130.

"personal de primera", es decir por él como maestro titular, 45 reales de ardites, y 25 por el "personal de segunda" que, sin duda, era su hijo Francesc, tal y como se especifica en el *Apeo de Personales* de 1787 donde se anota la expresión "un fill"[21].

También consta documentalmente que, pese a no disponer del título de maestro platero, Francesc Arandes Roca sucedió a su padre en el cargo de "argenter de la Catedral" de Tarragona efectuando diversas tareas encomendadas por el Cabildo entre 1801 -año en el que falleció su progenitor-, y 1814. Los cuadernos de cuentas sólo dan fe de las cantidades abonadas al referido[22] platero pero no especifican el tipo de trabajo encomendado. Con tal praxis este oficial platero, como tantos otros, se adelantaba al decreto de la Cortes de Cádiz de 1813 que permitía a cualquier persona ejercer un determinado oficio sin supeditarse a ningún tipo de examen previo.

Manufacturas atribuibles a Francesc Arandes Roca

El conjunto de manufacturas atribuibles al sucesor del taller de los Arandes expresa esa variedad estilística que se sucedió en las postrimerías del siglo XVIII y, sobre todo, a lo largo del XIX recurriendo a fórmulas de interpretación neoclásica o a soluciones arcaizantes de estilos históricos. Los distintos *revivals* del momento ayudaron al despertar de nuevas soluciones que, en el ámbito de la platería, incluyeron trazas que compendiaron lenguajes artísticos distintos ya fuesen, en un principio, de cariz romántico o barroco. Posteriormente, a medida que avanzaba el siglo, la platería tomaría nuevos rumbos hacia estéticas neomedievales generadoras del ulterior movimiento modernista que tendría en Barcelona el principal centro difusor, incluidos los diferentes talleres de plateros y orfebres cualificados de alcance europeo (Masriera, Cabot, Carreras…). En aquel primer contexto, que coincide con los últimos años de Carlos IV y los primeros del reinado de Fernando VII (1808-1833), conviene situar el escaso número de piezas que atribuimos a Francesc Arandes Roca y que, en la actualidad, sólo suman un total de ocho: cinco cálices, dos copones y una custodia todas ellas localizadas en centros parroquiales. El brutal asedio y expolio que sufrió la Catedral durante la invasión de 1811 podría explicar la ausencia de manufacturas suyas y de su padre (sólo un cáliz) en la seo tarraconense a la que atendieron como plateros del Cabildo.

La estructura formal de las manufacturas conservadas, pese a su indudable calidad técnica y artística, no alcanzan la armonía de proporciones y excelencia de diseño y ornato que definen y, a la vez, difieren respecto a las realizadas por su padre. Las peanas se resuelven mediante zócalos en leve talud, pronunciados boceles y golletes prominentes de configuración campaniforme que, en conjunto, resaltan un sentido ascensional poco conforme con el diámetro de la planta. Los astiles presentan dos

21 AMT. Catastro, *Lligall (1717-1839). Apeo de Personales (1787)*, expediente nº 7, f. s/n.

22 AHAT. *Libro que contiene los cuadernos de cuentas de la Administración de la Obra correspondientes a los años de 1809 hasta el de 1811 y de 1813 hasta el de 1817*, ff. 85, 88 y 98.

tipos: el de un cuerpo troncocónico sobre el que se dispone el nudo cilíndrico, como evidencian el cáliz de la parroquia de Nalec (l'Urgell-Garrigues) y la custodia de La Guardia dels Prats (Conca de Barberà), ambos emuladores del tipo de astil propagado desde la Real Fábrica de Platería de Madrid; otros ejemplares insertan como nudo el característico elemento piriforme de tradición barroca, es el caso del cáliz de la parroquia de Rocafort de Vallbona (l'Urgell-Garrigues), y el copón de Montblanc (La Conca de Barberà). El ornato de todas estas piezas es reiterativo: cenefas de clípeos que alojan tetrapétalas, hojas de palmera y contario distribuidos con acierto por las peanas, astiles y sotacopas. Muy distinto, en cuanto al exorno, es el cáliz de Poboleda (El Priorat), en el que el autor recurre a cúmulos de nubes con testas de querubines y fulgores que ocupan totalmente los campos de los distintos elementos que configuran la pieza; sólo hay una concesión al Neoclasicismo en las cenefas de tetrapétalas ubicadas en el bocel de la peana, en la moldura que circunda el borde de la sotacopa, y en el par de grecas afrontadas que enmarcan las respectivas composiciones iconográficas. A nuestro entender, la manufactura más neoclásica de Arandes Roca, en cuanto al tipo y ornato (ondetas al sesgo, estrías muertas y vivas) es el copón de la parroquia de Torredembarra (Tarragonès-Llevant), datable entre 1810-1814, utilizando la nueva marca **F./AS.** que se distingue de la de su padre por incluir un punto tras la efe, presentar distinta tipografía y mayor embocadura.

Con el presente trabajo hemos pretendido colaborar al conocimiento y difusión de las obras de estos dos plateros tarraconenses que forman parte de una de las dinastías de plateros más prestigiosas de Tarragona.

Regalos regios a los templos guipuzcoanos. Cálices limosneros y otras piezas

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

La situación geográfica e histórica de Gipuzkoa dentro de la Monarquía Hispánica hizo que las relaciones entre este territorio foral y sus reyes a lo largo de los siglos del Antiguo Régimen fuesen también periféricas. De esta forma, la presencia de los soberanos en tierras guipuzcoanas fue ocasional, generalmente en relación con la situación fronteriza de Gipuzkoa con Francia, y por tanto camino de paso en los trayectos que los reyes realizaban hacía Francia, sobre todo en los diferentes enlaces matrimoniales. En relación a ello, tenemos noticias de la entrada de Isabel de Valois en 1565 en la ciudad con ocasión de las conferencias de paz de Bayona con su madre María de Medicis, regente de Francia[1]. En 1615 es Felipe III quien está en la ciudad acompañando a su hija, la infanta Ana, que va camino de Francia a desposarse con Luis XIII, recogiendo al mismo tiempo a la princesa Isabel de Borbón que ha de casarse con el príncipe de Asturias, futuro Felipe IV. La princesa no sólo estuvo en San Sebastián, sino que también pasó por Tolosa y visito el monasterio de la Virgen de Arantzazu, donde se reunió con el rey[2]. Quizás el momento de mayor vinculación habría que relacionarlo con la presencia de Felipe IV en San Sebastián y la frontera con Francia en 1659 para la firma de la paz de los Pirineos. Dicho acto, que se llevó a cabo en la isla de los Faisanes, en el río Bidasoa, frontera entre ambos países, se rubricó con el matrimonio entre Luis XIV y la infanta María Teresa, hija de Felipe IV. Durante este viaje el rey visitó San Sebastián, presidiendo la procesión

---

1 J.I. TELLECHEA IDIGORAS, "Isabel de Valois en San Sebastián (1565)". *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián* nº 13 (1978), pp. 239-255.

2 J.A. del CAMINO Y ORELLA, "Curiosidades históricas. Visita de Felipe III a San Sebastián en 1615". *Euskal Erria. Revista Bascongada* nº 8 (1833), pp. 337-340.

del Corpus de dicho año, en la que debido a su presencia hubo un conflicto protocolario de preeminencias entre las iglesias donostiarras[3]. Posteriormente, Felipe IV otorgó a San Sebastián el título de ciudad el 7 de marzo de 1662[4].

Mayor relación veremos entre Gipuzkoa y sus reyes a lo largo del siglo XIX, cuando tanto los pueblos del interior como la costa guipuzcoana se conviertan en lugar de residencia estival de la burguesía, nobleza y corte con la casa real a la cabeza. Así, en las clases altas eran atraídas por la calidad de las aguas termales de las villas del interior, en un momento en que a lo largo de toda Europa proliferaban establecimientos termales, de acuerdo con las recomendaciones médicas por este tipo de baños, así como por el aire puro y el clima templado. En Gipuzkoa se abrieron establecimientos como los de Zestoa, Aretxabaleta o Eskoriatza, visitados por personalidades de toda España. De hecho, en este último, y durante una de sus estancias recomendadas por los médicos, murió en 1879 la infanta Pilar, hija de Isabel II y hermana de Alfonso XII. Sin embargo, el descubrimiento de las propiedades beneficiosas que tenían los baños de mar, y sus cualidades terapéuticas, fueron en detrimento de los balnearios y las aguas termales, que poco a poco eran desplazados y sustituidos como lugar de descanso estival de las clases acomodadas por las estancias en las localidades costeras y los baños de mar. La reina Isabel II se desplazó a San Sebastián en 1845 para tomar *baños de olas* por prescripción facultativa, visitas que se repitieron en 1865 y 1868, lo cual hizo que la aristocracia y alta burguesía españolas volviesen sus ojos hacia Gipuzkoa, que se convirtió en lugar de destino no sólo de las clases altas españolas, sino que también entró en el circuito de destinos internacionales. La misma reina, junto a San Sebastián, donde se alojaba en el palacio de Aiete, propiedad de los duques de Bailén, había visitado Zarautz, residiendo en el palacio de Narros, propiedad de los duques de Villahermosa, marqueses de Narros[5].

Momento culminante de esta relación llegó a finales de la centuria, cuando la reina María Cristina eligió la ciudad como lugar de veraneo[6]. La primera visita de la reina se produjo por razones médicas en 1887, acompañada de Alfonso XIII, ya que los médicos habían aconsejado el clima del Cantábrico para el niño. Al año siguiente, María Cristina compraba los terrenos de Miramar, que le había ofrecido el Ayuntamiento donostiarra, para construir su residencia estival, la Real Casa de Campo de Miramar[7], a donde desde ese año acudiría todos los veranos hasta el momento de su muerte en 1929, salvo el de 1898, debido a la guerra de Cuba. La estancia de la reina, que permanecía desde junio a septiembre, convertía a la ciudad en sede de la corte

3 Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos, Ollo, C/843, nº 1 e I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Celebraciones y fiestas de la Cofradía de San Eloy de San Sebastián", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 325-336.

4 M. ARTOLA (ed.), *Historia de Donostia - San Sebastián*. San Sebastián, 2000, p. 108.

5 A. MURO, "El veraneo en San Sebastián hace 40 años". *Euskal Herria*, 1893.

6 M. ARTOLA (ed.), ob. cit.

7 M. SAGÜES SUBIJANA, "Historia del palacio de Miramar". *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián* nº 28 (1994), pp. 255-300.

y del gobierno, que acompañaban a la reina en su descanso, haciendo que todas las miradas se volvieran sobre la ciudad, dando una publicidad inestimable a la misma.

Esta elección de San Sebastián no sólo se debía a lo privilegiado de su situación y su clima, sino también a la cercanía que la costa vasca ofrecía respecto a Biarritz, que había sido elegida como sede veraniega por los emperadores franceses, Napoleón III y Eugenia de Montijo, y que continuaba siendo destino estival de las principales personalidades europeas y americanas, situación que perduró hasta la I Guerra Mundial. La importancia de San Sebastián como lugar de veraneo regio se mantuvo hasta entrado el siglo XX, momento en que fue sustituida por Santander, en cuyo palacio de La Magdalena decidieron establecerse Alfonso XIII y Victoria Eugenia en 1913, aunque la capital donostiarra siguió contando con la presencia de la reina María Cristina, que recibía en la ciudad no sólo la visita de sus hijos, sino también de parientes y personalidades de todo el mundo.

En este contexto debe situarse la platería que se estudia. En principio, a lo largo de los siglos del Antiguo Régimen no abundan las donaciones de alhajas de platería por parte de los reyes hispanos a los templos guipuzcoanos, incluso piezas vinculadas con la casa real vendrán por mediación de intermediarios. Así, las noticias más antiguas que tenemos de piezas de platería vinculadas con los reyes se remontan a Isabel la Católica, aunque de manera indirecta, ya que dentro del conjunto de obras que don Juan López de Lazarraga legó a su fundación del convento de Bidaurreta de Oñate en 1514 se incluía una serie de piezas compradas por dicho don Juan en la testamentaria de la reina. Así, en el inventario de alhajas que dejó a la capilla se mencionan, entre otras, "*Dos candeleros altos ricos de altar todos labrados de sizel e dorados con cada tres pieças de veriles en las astas que pesan con los veriles (en blanco) que compre de la camara de la reyna doña Isabel nuestra señora que aya santa gloria*", así como "*Una copa rica con su sobrecopa toda dorada e de filigrana que tiene en la sobrecopa unos bullones blancos como perlas e tiene un veril rico en el asta que pesa, con el veril (en blanco) que compre de la camara de la dicha reyna nuestra señora e puede servir de custodia poniéndole dentro en el veril una luneta*"[8]. No será hasta el siglo XVIII cuando se tengan noticias de piezas donadas por los reyes a templos guipuzcoanos, con la llegada de tres cálices de los denominados como limosneros a Bergara, Itsasondo y Andoain.

Mayor será la presencia de piezas de platería relacionadas con los reyes a lo largo del siglo XIX, debido también a la mayor vinculación entre éstos y Gipuzkoa. Así, volvemos a encontrarnos en varios templos con ejemplares de cálices limosneros, en este caso en Azkoitia, Anoeta, Andoain y Leaburu. Pero también vamos a ver piezas directamente regaladas a iglesias provinciales por las reinas Isabel II y María Cristina de Austria, debido a la vinculación que mantuvieron con tierras guipuzcoanas, así como por el rey Alfonso XII. De esta forma, la primera hizo donación de diferentes alhajas al santuario de Loyola y a la parroquia de Zarautz, la segunda a las iglesias del Buen Pastor y San Ignacio de San Sebastián, y el tercero a la de Eskoriatza.

8 M. COMAS ROS, *Juan López de Lazarraga y el Monasterio de Bidaurreta*. Barcelona, 1936, p. 212.

Sin embargo, y a pesar de la constancia de la donación de estas piezas, no deja de llamar la atención que el balance de la relación entre Gipuzkoa y la casa real resulta inferior al de otros lugares, pues frente a los siete cálices limosneros que se conservan en la Provincia, nos encontramos otros ejemplos, como el de Segovia, donde se conocen diez y nueve obras de este tipo, o el de Guadalajara, donde han llegado hasta nuestros días catorce cálices[9]. Con todo, no deja de ser relevante la contribución de la casa real, sobre todo en ese tiempo de mayores y más estrechos vínculos a partir del reinado de Isabel II.

Cálices limosneros

Durante una de las ceremonias palatinas de la corte hispana, la celebrada con motivo de la festividad de la Epifanía el día 6 de enero en la capilla de palacio, los reyes ofrecían tres cálices. Esta costumbre se remontaba al reinado de Carlos I, quien regalaba los cálices como símbolo de las tres ofrendas que los Reyes Magos habían hecho a Nuestro Señor, oro, incienso y mirra, conteniendo los cálices ofertados por el rey una moneda de oro, incienso y cera. Felipe II estableció la costumbre de donar uno de los tres al monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En 1711 se labraron los denominados como cálices de la Epifanía, tres obras conservadas en el relicario de Palacio, y que fueron utilizadas a partir de ese momento en dicha ceremonia palatina, encargándose cada año la ejecución de nuevas obras que serían donadas a diferentes iglesias[10]. Bajo el reinado de Carlos IV los cálices ofrendados en esta ceremonia y posteriormente regalados a diferentes templos fueron nueve, número que se mantuvo hasta la supresión de esta ceremonia palatina, con sendas excepciones. Entre 1834 y 1836 el número de cálices realizados volvió a ser de tres, mientras que entre 1837 y 1844 se produjo una breve interrupción en su ejecución debida a una real orden de 31 de enero de 1837 que suspendía la ofrenda de estas piezas, reanudándose por real orden de 10 de mayo de 1845 a instancias del limosnero mayor, don Juan José Bonel y Orbe[11].

Estos cálices, que también se denominaban como de Patriarcas de Indias, por concurrir en el Limosnero mayor de su majestad ambos títulos, además de los de Vicario General Castrense y Capellanes de palacio, posteriormente se regalaban a parroquias o monasterios necesitados que los solicitasen o que el rey determinase.

---

9 F.J. MONTALVO MARTÍN, "Cálices limosneros regios conservados en la Diócesis de Segovia", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 471-494; y N. ESTEBAN LÓPEZ, "Cálices limosneros en la provincia de Guadalajara", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 193-200.

10 F.A. MARTÍN, "Capilla de palacio y Monasterios de la Encarnación (Madrid) y de El Escorial. Cálices Limosneros". *Reales Sitios* nº 62 (1979), pp. 12-16; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Cálices limosneros de los reyes españoles (Siglo XIX)". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* nº 16 (1979), pp. 393-407.

11 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 393-407 y *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 29-30 y 322-324.

Aunque la evolución estilística de los mismos sigue la de la platería madrileña, centro en el que se realizaban, por lo general todos estos cálices responden a modelos muy sencillos, y que como única decoración presentan sendas inscripciones, una alusiva al soberano reinante en ese momento, acompañada de su escudo de armas, y la otra al Limosnero mayor y Patriarca de Indias. Dichas inscripciones se ven impresas en letras capitales en los ejemplos del setecientos, mientras que en los decimonónicos se van a inscribir en letras cursivas. Estos cálices, por lo general, se realizaban en plata dorada, aunque también los encontramos en plata en su color, introduciendo los ejemplares más ricos del seiscientos cabujones de esmalte.

En Gipuzkoa se conservan siete de estos cálices, tres de ellos de época barroca, del siglo XVIII[12], y otros cuatro del ochocientos. A los reinados de Carlos III e Isabel II responden dos ejemplares a cada uno, 1771 y 1774, y 1861 y 1862 respectivamente, mientras un ejemplar data de los de Carlos IV, 1792, Fernando VII, 1823, y Alfonso XIII, 1896.

En el **monasterio de la Santísima Trinidad de Bergara** se conserva el primero de estos cálices, fechado en 1771, durante el reinado de Carlos III, y realizado por José de Alarcón. Se trata de una obra con unas medidas de 27,5 x 15,5 / 8 cm, labrada en plata dorada, de base circular de cuerpos decrecientes, con un cuerpo convexo entre zócalos rectos, astil con nudo periforme invertido estrangulados entre toros y cuerpos cóncavos, con elemento troncocónico superior que da paso a la copa, acampanada con labio exvasado. Se trata de una pieza totalmente desornamentada, donde prima la estructura arquitectónica de la misma, en la que destacan los juegos de volúmenes y de líneas, de curvas y contracurvas. Presenta como única decoración sendas inscripciones grabadas en letras capitales, en el zócalo y cuerpo convexo de la base. La primera hace referencia al Limosnero mayor del rey, que ostenta también el cargo de Patriarca de las Indias, SIENDO PATRIARCA DE LAS YNDS Y LIMOSNERO MAYOR DE SU MAGD EL EMMO SR. DR. BENTA DE CORDOBA CL DE LA CERDA Y Sn CARLOS AÑO DE 1771, persona encargada de hacer la ofrenda en nombre del rey. Mientras que la segunda, que enmarca el escudo con las armas de la monarquía española, es alusiva al monarca reinante, CAROLUS III D G HISPANIARUM REX ET VIRTUTE.

La pieza tiene estampadas la triple marca preceptiva en Madrid, el doble punzón de Madrid, el castillo distintivo de la corte y el escudo con el oso y el madroño timbrado por corona alusivo a la villa, ambas sobre una marca cronológica, 70. Junto a éstas se dispone el punzón de autoría, ALAR/CON, correspondiente al artífice José de Alarcón (1787†), oriundo de Galicia, pero establecido en Madrid, donde ingresó en la hermandad de mancebos en 1736 y posteriormente se aprobó como maestro platero el 3 de noviembre de 1740. Ocupó el puesto de platero de los infantes don Gabriel y don Antonio, hasta que pasó a ocupar el cargo de platero de la Real Casa

12 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV a XVIII - Zilargintza Gipuzkoan. XV-XVIII mendeak*. San Sebastián, 2008, pp. 257 y 600.

desde 1765 hasta su muerte en 1788[13]. Fue el encargado de labrar los cálices limosneros desde 1764 hasta el momento de su muerte. En el monasterio de El Escorial se conservan los otros dos cálices limosneros ofrecidos en festividad de la Epifanía de 1771[14] junto al aquí estudiado. Alarcón va a realizar una serie de piezas de estética sobria y tradicional, siguiendo modelos anteriores, pero de gran pureza de líneas y calidad técnica. Sus cálices van a responder a modelos codificados, como podemos ver en el primer limosnero que realizó, conservado en la iglesia de San Ginés de Madrid de 1764[15], idéntico al que se presenta de Bergara. Fuera de los limosneros también repitió el mismo modelo de cáliz, según se aprecia en el de Berzosa de Lozoya, igual al aquí estudiado, pero labrado en plata en su color[16].

Aunque desconocemos la forma de llegada de este cáliz al monasterio de Bergara, quizás podríamos relacionarlos con la figura de Juan José de Eulate e Iturbe, natural de dicha villa, y regente de la Real Audiencia de Valencia, del Consejo de Su Majestad, y nombrado en 1775 caballero de la Orden de Carlos III.

Como Limosnero mayor figura don Buenaventura Fernández de Córdoba Spinola de la Cerda (1724-1777), hijo del duque de Medinaceli, cardenal de la Cerda y San Carlos, con el título de San Lorenzo in Panisperna. Al inicio de su carrera eclesiástica fue canónigo y arcediano de Talavera en la catedral de Toledo, abad de Alcalá la Real, Rute y Oñate. Nombrado Capellán de su Majestad, Limosnero mayor y Patriarca de las Indias el 6 de abril de 1761, así como arzobispo de Neocesarea del Ponto, fue consagrado Obispo el 28 de junio de dicho año, y ascendido al rango de cardenal por el papa Clemente XIII el de 23 de noviembre del mismo a instancias de Carlos III. Al año siguiente, en 1762, recibió el nombramiento de Vicario Castrense de España, cargo que ocupó hasta su muerte, y posteriormente, en 1769, participó en el conclave que eligió como papa a Clemente XIV. Miembro del Consejo Real, tras la fundación de la orden de Carlos III en 1771 por este soberano, don Buenaventura fue nombrado como primer Gran Canciller de la orden, otorgándosele la Gran Cruz de la misma[17].

Igual al anterior es un cáliz conservado en la iglesia de la **Asunción de Nuestra Señora de Itsasondo**, fechado en 1774, realizado también por José de Alarcón, durante el reinado de Carlos III. Presenta las mismas inscripciones que el de Bergara, una de ellas alusiva al rey Carlos III, enmarcando el escudo de armas del soberano, CAROLUS III. D.G. HISPANIARUM REX ET VIRTUTE, y la otra referente al Limosnero mayor y Patriarca de las Indias, don Buenaventura Fernández de Córdoba y Spinola de la Cerda, SIENDO PATRIARCA DE LAS YNDS Y LIMOS-

13 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 373.

14 F.A. MARTÍN, "Capilla de palacio…" ob. cit., p. 16; y J.M., CRUZ VALDOVINOS, "La platería madrileña bajo Carlos III". *Fragmentos. Revista de arte* nº 12-14 (1988), pp. 62 y 69.

15 J.M., CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., pp. 316-317.

16 Ibídem, pp. 180-181.

17 Fr. F. ECHARRI, *Directorio moral*. Real Compañía de Impresores y Libreros. Madrid, 1805, p. 307; y Q. ALDEA VAQUERO, T. MARÍN MARTÍNEZ y J. VIVES GATELL, *Diccionario de historia eclesiástica de España*. Suplemento 229. Madrid, 1987.

NERO MAYOR DE SU MAGD EL EMMO SR. DR. BENTA DE CORDOBA CL DE LA CERDA Y Sn CARLOS AÑO DE 1775. Repite la triple marca ya vista en el cáliz de Bergara, variando la cronológica, de localidad de Madrid, el castillo distintivo de la corte, y el escudo con el oso y el madroño timbrado por corona alusivo a la villa, ambas sobre la marca cronológica 74. Esta obra llegó a la parroquia de Itsasondo por intercesión de Juan Bautista de Olasagasti y Jáuregui, nativo de la villa, Caballero de Santiago, secretario del rey y miembro del Consejo de Hacienda, que fuera contador general de millones en el reinado de Fernando VI. El mismo personaje había regalado en 1752 dos vestidos de brocado y galón de plata para una imagen de la Virgen y el Niño, posteriormente envió desde Madrid en 1756 la figura de la Asunción del retablo mayor, atribuida al escultor Roberto Michel, así como una araña de cristal, seis candeleros, una cruz de pendón y otras piezas de plata[18].

En la parroquia de **San Martín de Andoain** se conserva otro cáliz limosnero similar a los anteriores, en este caso ofrendado durante el reinado de Carlos IV en 1792, y labrado por el platero Pedro de Elvira (lám. 1a). Sigue la misma estructura arquitectónica que los cálices anteriores, aunque en este caso podemos apreciar una mayor molduración en los diferentes cuerpos que componen el astil, así como un mayor desarrollo del cuerpo superior de la base. Como ocurre en las dos piezas anteriores, presenta como única decoración sendas inscripciones en letra capital dispuestas en el zócalo y cuerpo convexo de la base. La primera, enmarcando el escudo de armas real, alusiva al soberano, CAROLUS IIII DG HISPANIARUM REX, y la segunda haciendo referencia al Limosnero mayor y Patriarca de Indias, don Antonino Senmanat y Castellá, SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE SM EL EMMO SOR DN ANTONINO SENMANAT PATRIARCA DE LAS YNDIAS AÑO DE 1793. Podemos ver como ambas inscripciones han sufrido modificaciones con respecto a las que veíamos en las piezas anteriores. Así en la inscripción que menciona al soberano, se ha eliminado la expresión *Et Virtute*, mientras que en la segunda se ha cambiado el orden de los títulos del limosnero, situando el de Patriarca de las Indias tras el nombre propio del titular.

Esta pieza presenta en el zócalo de la base la triple marca correspondiente a Madrid, los dos punzones de localidad, el castillo distintivo de la corte, y el escudo con el oso y el madroño timbrado por corona alusivo a la villa, ambas sobre la marca cronológica 92. Y el de autoría, corona/ELVIRA, correspondiente al platero Pedro de Elvira (1804†), maestro perteneciente a una familia de artífices oriunda de Brunete. En Madrid se formó con Julián del Campo Montemayor[19], siendo aprobado como platero en 1785. El 15 de abril de dicho año solicitó la plaza de platero de la Real Casa en sustitución de su tío Pedro de Alarcón, alegando la imposibilidad para el desempeño del cargo de éste debido a su enfermedad, y que debido a ello él es quien se encarga de la tienda y obrador de Alarcón. En consideración a ello fue

18 Archivo General de Gipuzkoa. JD IM 4/3/71, f. 184; y Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS-DEAH). Itsasondo, Libro de Cuentas de Fábrica, 1720-1813, ff. 156-157 y 173, y Libro de Aniversarios, Memorias, Fundaciones y Capellanías, 1746-1899, f. 60.

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Cálices limosneros…” ob. cit., p. 400.

nombrado para el puesto que solicitaba el 16 de abril de 1787, jurando como tal el día 21 del mismo mes, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1804. Casado con María Rosado, quien a la muerte de Elvira continuó con el cargo de platero real de su marido, así como con el obrador y tienda del mismo, poniendo al frente, tal y como exigían las Ordenanzas del Colegio madrileño, a su cuñado Francisco Elvira, con quien acabaría casándose[20].

Tal y como ha quedado dicho, Elvira colaboró durante un tiempo con su tío Pedro de Alarcón, realizando en su nombre varias obras, por lo que no es de extrañar que esta pieza presente grandes similitudes con las labradas por Alarcón, con leves modificaciones en la molduración del cuerpo superior de la base y de los cuerpos que forman el astil. Un cáliz limosnero marcado en 1791 y ofrecido en la ceremonia de 1792 fue subastado en la casa de subastas Fernando Durán de Madrid el 9 de octubre de 2001[21].

Figura como Limosnero mayor don Antonino de Senmanat y Castellá (1734-1806), hijo del marqués de Castelldosríus, quien desarrolló una brillante carrera eclesiástica. En 1751 a los diez y siete años y con dispensa, fue nombrado canónigo de la catedral de Barcelona, ordenado sacerdote el 23 de septiembre de 1758, nombrado canónigo de la catedral de Barcelona, y posteriormente Arcediano de la misma catedral, así como Arcediano de Nendoz, en la de Santiago de Compostela, profesor de derecho canónico en la universidad de Cervera, juez sinodal de la diócesis de Barcelona, auditor de la Sagrada Rota Romana para el reino de Aragón en 1774, y prelado doméstico de Su Santidad. El 17 de febrero de 1783 Carlos II le propuso como obispo de Ávila, y un año más tarde, el 25 de junio de 1784, fue designado como Limosnero mayor, Patriarca de Indias, Capellán Real y Vicario General Castrense, cargo que desempeñaría hasta su muerte, siendo finalmente nombrado cardenal en 1789 por Pío VI[22].

A la centuria siguiente corresponde un cáliz conservado en el **convento de Santa Cruz de Azkoitia**, realizado por Antonino Macazaga en 1823, reinando Fernando VII, siendo patriarca de Indias y limosnero mayor don Antonio Allué y Sesé (lám. 1b). Se trata de una obra de plata dorada, con unas medidas de 26 x 14 / 7,5 cm, en el que vemos ya una evolución con respecto a los modelos anteriores, asumiendo los postulados clasicistas. Sigue el esquema de base circular de cuerpos decrecientes, con un cuerpo convexo entre dos zócalos rectos, pero en este caso el superior adquiere gran desarrollo, con la parte superior cilíndrica. Astil moldurado con diferentes toros, cuerpos cóncavos y troncocónico que enmarcan un estilizado nudo de jarrón con gran cilindro superior. Y copa acampanada con labio exvasado. Al igual que en los ejemplos anteriores, se trata de una pieza desornamentada donde prima la estructura arquitectónica de la misma, con unos volúmenes rotundos, sobre todo

20 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata…* ob. cit., p. 375.

21 Subastas Fernando Durán, 9 de octubre de 2001, lote nº 606. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 484.

22 Q. ALDEA VAQUERO, T. MARÍN MARTÍNEZ, y J. VIVES GATELL, ob. cit. Suplemento 674-676.





LÁMINA 1. A) *PEDRO DE ELVIRA. Cáliz limosnero (Madrid, 1792). Iglesia de San Martín de Tours de Adoain.* B) *ANTONINO MACAZAGA. Cáliz limosnero (Madrid, 1823). Convento de Santa Cruz de Azkoitia.*

en la base, pero que no resultan pesados gracias a la estilización del astil. Como única decoración tiene sendas inscripciones en letras capitales, una en el zócalo de la base, alusiva al limosnero mayor, SIENDO PATRIARCA DE LAS YNDIAS EL EXCMO SR DN ANTONIO ALLUE Y SESE LIMOSNERO MAYOR DE SM AÑO DE 1824, y otra en el cuerpo convexo, y referente al monarca reinante, FERDINANDUS VII HISP ET IND REX REGUM OBTULIT, enmarcando el escudo de España. En este caso, encontramos una variante de las armas de los reyes de España diferente a la vista hasta ahora, ya que es el modelo corto de las mismas, con la heráldica de Castilla y León, escudo cuartelado, primero y cuarto un castillo, y segundo y tercero un león, entado en punta una granada y escusón con tres flores de lis, todo ello timbrado por corona y rodeado por el toisón de oro.

Presenta en el zócalo de la base la triple marca requerida en Madrid, los dos punzones de localidad, el escudo con el oso y el madroño timbrado por corona alusivo a la villa, y el castillo distintivo de la corte, ambas sobre la marca cronológica 23. Y junto a éstas figura la de autoría, MACAZAGA, correspondiente al

platero madrileño Antonino Macazaga Martínez (1830†), hijo del también platero José Ignacio Macazaga (1760-1820), natural de Arroa (Gipuzkoa), y de María Luisa Martínez, hermana de Antonio Martínez, fundador de la Real Fábrica de Platería Martínez. José Ignacio fue becado en 1778, siendo todavía un aprendiz, por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País para ir a formarse en la Real Escuela de Platería Martínez de Madrid, ciudad donde se asentó una vez terminada su formación, casándose con la hermana de su maestro. Antonino se formó junto a su padre, obteniendo el título de maestro platero en 1820, tras la muerte de su padre. Aunque José Ignacio se estableció en Madrid trabajó con frecuencia para las iglesias guipuzcoanas, en las que se conservan varias obras suyas. Mientras Antonino, que fue el encargado de realizar los cálices limosneros desde 1820 hasta 1830, fijó su residencia en la capital perdiendo el contacto con la tierra natal de su padre, en la que tan sólo se conserva realizado por él este cáliz limosnero[23].

Labrados en el mismo año que esta pieza, en 1823, son un cáliz de Patrimonio Nacional y otro de la catedral de Jerez, que fue ofrecido en 1825, así como sendos cálices de las franciscanas de San Juan Evangelista de Ciempozuelos, y de La Serna (Palencia), ambos presentados en 1826[24]. Los ejemplares madrileños son obras de plata en su color, lo cual indicaría que probablemente también el de Azkoitia lo fuera en origen, siendo dorado con posterioridad por encargo de las religiosas. También en la iglesia de San Mateo de Alburquerque se conserva un cáliz similar a éste, con la diferencia de que presenta subcopa dividida por medio de una moldura perlada, fechado en el mismo año, lo que demuestra la utilización de los mismos modelos en el obrador que los empleados para realizar los cálices limosneros[25].

El limosnero mayor era don Antonio Allué y Sesé (1766-1842), natural de Asín de Broto (Huesca), que se formó en la universidad sertoriana de Huesca, donde llegó a ser catedrático de filosofía y teología, además de colegial del Colegio Imperial y Mayor de Santiago. Fue arcediano de la catedral de Toledo, elegido obispo de Gerona en 1817, renunció al mismo al ser elegido confesor de la reina, siendo nombrado en 1820, y hasta su muerte, Limosnero mayor, Patriarca de las Indias y Vicario General Castrense. Fue también Canciller y Gran Cruz de la Orden de Carlos III y de la de Isabel la Católica, del Consejo de Su Majestad[26].

Mayores diferencias encontramos en el siguiente cáliz conservado en los templos provinciales, el regalado en 1861 por la reina Isabel II a la iglesia de **San Martín de Tours de Andoain**, obra de la platería Marquina Espuñes (lám. 2a). Se trata de una pieza realizada en plata en su color, con unas medidas de 27 x 13 / 8 cm, que

23 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Cálices limosneros…" ob. cit., pp. 400-401; e I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglo XIX. – Zilargintza Gipuzkoan. XIX mendeak*. San Sebastián (en prensa).

24 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata…* ob. cit., p. 202; y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., pp. 29 y 318-319.

25 A. NAVAREÑO MATEOS, M. GARRIDO SANTIAGO y P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, "Orfebrería religiosa en Alburquerque (Badajoz)". *Norba-Arte* nº 7 (1987), pp. 157, 166 y 170.

26 V.C. LABARA BALLESTAR, *Don Antonio de Allué y Sessé (1766-1842), Patriarca de las Indias Occidentales*. Candasnos, 1992.

responde ya a modelos historicistas. Se articula mediante una base circular, con zócalo recto y cuerpo moldurado seguido de otro troncocónico de gran desarrollo que da paso al astil. Éste formado por cuerpos cóncavos y toros que enmarcan un nudo ajarronado estrangulado. Copa acampanada con boca exvasada, que mediante moldura recta diferencia subcopa bulbosa. Al contrario de lo que habíamos visto hasta ahora, presenta una rica decoración articulada en la base y la subcopa por medio de cartelas mixtilíneas y cuadrilobuladas que inscriben hojas de vid y espigas de trigo, y que alternan con querubines en altorrelieve, mientras que en el nudo se disponen tres costillas vegetales perladas. Completa esta decoración una inscripción en letras capitales en el segundo cuerpo de la base alusiva a la donante de la obra, REGI REGUM ELISABETH II ANNO DOMINI MDCCCLXI. Como vemos se trata de una obra que rompe con la sobriedad de las piezas que habíamos visto hasta mediados de siglo, donde primaba la estructura arquitectónica de las piezas, totalmente desornamentadas. La decoración fue poco a poco incorporándose con la introducción de un sencillo repertorio decorativo neoclásico a base de cenefas vegetales y perladas, hasta que a mediados de siglo las piezas labradas por la Real Fábrica de Platería Martínez incorporaron ya elementos decorativos y figurados de mayor riqueza.

Igualmente se puede observar como en este cáliz tan sólo se dispone una inscripción, pero que no enmarca ya las armas de la monarquía española, careciendo de la que hacía referencia al limosnero mayor, en estos momentos don Tomás Iglesias Bárcones, bajo cuyo mandato no encontramos ningún cáliz limosnero con inscripción alusiva al limosnero, aunque si a la reina. Esto se debe a que desde poco antes de mediados del siglo XIX dejaron de inscribirse primero el escudo con las armas reales, y después la inscripción del limosnero[27].

Lleva estampadas en el zócalo de la base la triple marca correspondiente, las de localidad, Madrid villa y corte, el escudo con el oso y el madroño timbrado por corona, y el castillo, ambas sobre la marca cronológica 61. Y junto a éstas el punzón inciso de autoría MARQUINA/ESPUÑES, correspondiente a la sociedad creada por los plateros Ángel Teresa Marquina, natural de Bilbao, Ramón Espuñes y Francisco Espuñes, hermanos de origen leridano, artífices que trabajaron conjuntamente formando compañía marcando con ambos apellidos las piezas que realizaron entre 1859 y 1867. Ambos plateros fueron los encargados de labrar los cálices limosneros entre 1860 y 1867, salvo el de 1862, que nuevamente se encargó a la Real Fábrica de Platería Martínez[28]. Se puede apreciar como el año de realización de la pieza y el de la ofrenda son el mismo, ya que va a ser habitual a partir de mediados del novecientos que los cálices se encarguen con posterioridad a la celebración de la ceremonia palatina. En las iglesias de Humanes de Mohedano (Guadalajara) y San Andrés de Baeza se conservan sendos cálices limosneros ofrendados en 1865 y 1866 respectivamente, con las mismas marcas de Marquina y Espuñes, que presentan copa igual

27 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 473.

28 F.A. MARTÍN, *150 años de la Platería Espuñes (1840-1990)*. Madrid, 1990, pp. 20 y 46.



LÁMINA 2. A) *ÁNGEL TERESA MARQUINA y RAMÓN ESPUÑES. Cáliz limosnero (Madrid, 1861). Iglesia de San Martín de Tours de Andoain.* B) *REAL FÁBRICA DE PLATERÍA MARTÍNEZ. Cáliz limosnero (Madrid, 1862). Iglesia de San Juan Bautista de Anoeta.*

a la del cáliz aquí estudiado, pero con base y astil de mayor sencillez en el de Humanes de Mohedano, y base también con una rica ornamentación en el de Baeza[29].

Como ya hemos dicho, este cáliz fue realizado cuando ocupaba el cargo de Limosnero mayor y Patriarca de las Indias don Tomás Iglesias Bárcones (1803-1874), natural de Villafranca del Bierzo, quien había estudiado derecho canónico. El 25 de enero de 1850, siendo Chantre de la colegiata de Villafranca del Bierzo, fue nombrado obispo de Mondoñedo, cargo al que renunció el 7 de enero de 1852, al ser elegido como Patriarca de las Indias, Limosnero mayor y Vicario General Castrense, cargo que ejerció hasta su muerte en 1874[30].

También donación de la reina Isabel II es un cáliz datado en 1862 y conservado en la iglesia de **San Juan Bautista de Anoeta**, labrado en plata dorada, con

29 Ibídem, p. 46 y J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 110-111 y figs. 138 y 207.

30 V. GUITARTE IZQUIERDO, *Episcopologio Español. Españoles obispos en España, América, Filipinas y otros países*. Castellón de la Plana, 1992, p. 159.

unas medidas de 25 x ancho 13,5 / 8 cm, realizado por la Real Fábrica de Platería Martínez (lám. 2b). Al igual que la pieza anterior, se sale de los esquemas de gran sobriedad imperantes a lo largo del ochocientos y primera mitad del novecientos, siguiendo modelos historicistas. Presenta base circular de cuerpos decrecientes, formada por un zócalo recto seguido de un cuerpo convexo y otro troncocónico. Astil con nudo periforme invertido enmarcado por sendos toros y cuerpos cóncavos. Copa acampanada, de boca exvasada, que mediante moldura mixtilínea diferencia subcopa. Presenta en el cuerpo convexo de la base nudo y subcopa una rica decoración de elementos vegetales, hojas de cardo, tondos lisos y con flores cuadripétalas inscritas, ces enfrentadas, que en el nudo enmarcan emblemas eucarísticos, hojas de vid y espigas de trigo, y en la subcopa las Arma Christi, corona de espina y clavos, escalera, látigos y lanzas, y cruz sobre la ciudad de Jerusalén, alternos con hojas de vid y espigas de trigo. Complementa esta ornamentación una inscripción en letras capitales dispuesta en el zócalo de la base, REGI REGUM ELISABETH II ANNO DOMINI MDCCCLXII, alusiva a la soberana reinante. Al igual que en la pieza anterior, han desaparecido el escudo de armas de los reyes de España, así como la inscripción alusiva al limosnero mayor, en estas fechas don Tomás Iglesias Bárcones (1803-1874). Como podemos ver se trata de una obra que sigue modelos historicistas, con una rica decoración iconográfica relacionada con emblemas eucarísticos y pasionarios.

Presenta estampadas la triple marca obligatoria en Madrid, la de villa y corte, el escudo con el oso y el madroño timbrado por corona, y el castillo, ambas sobre la marca cronológica 62, enmarcando a la de autoría, z/M, correspondiente a la Real Fábrica de Platería Martínez. Dicha Real Fábrica se había encargado de la ejecución de los cálices limosneros entre 1845 y 1859, e igualmente realizó los de 1862[31], tal y como podemos ver por esta pieza. La Fábrica fue creada por Antonio Martínez en 1778, bajo el reinado de Carlos III, como escuela para enseñar la fabricación de Alhajas finas y comunes de oro, plata, similor y acero, con esmaltes o sin ellos. La cédula de fundación, otorgaba a Martínez potestad para examinar a sus discípulos y concederles el título de maestros, con poder para establecer taller, privilegio que ocasiono conflictos entre la fábrica y el Colegio de Plateros de Madrid. A la muerte del fundador se hizo cargo de la fábrica Teodoro Zia, como tutor de la hija de Martínez, Josefa. Casada ésta posteriormente con Pablo Cabrero, conseguirán el título de Platero de la Real Casa, Cámara y Casas de Campo de su Majestad. A la muerte de Pablo Cabrero quedan como dueños sus hijos, que arrendaron la fábrica a la Compañía General del Iris, que colocó como director, tras un concurso, a José Ramírez de Arellano, que ocupó el cargo hasta 1856, momento en que la Compañía se declaró en quiebra, haciéndose cargo de la fábrica hasta su cierre en 1867 doña Paulina Cabrero Martínez, nieta del fundador[32].

---

31 J.M., CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento…* ob. cit., p. 29.

32 F.A. MARTÍN y A. NAVARRO (coor.), *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de platería en Madrid*. Madrid, 2011.

El último de los cálices limosneros conservados en templos guipuzcoanos es uno de la **iglesia de San Pedro de Leaburu**, labrado en 1896 por un platero anónimo, bajo la regencia de María Cristina de Austria de su hijo Alfonso XIII (lám. 3a). Se trata de una pieza de plata dorada, con unas medidas de 23 x 12 / 9 cm, que sigue modelos historicistas, de línea goticista. Este cáliz está articulado por medio de una base circular de cuerpos decrecientes compuesta por moldura y zócalo recto superior seguido de cuerpo troncocónico que da paso al astil. Éste es cilíndrico con toro inferior, nudo en forma de manzana achatada y molduras superiores que dan paso a la copa, acampanada y que mediante moldura mixtilínea diferencia subcopa. Presenta decoración incisa en la base, nudo y subcopa compuesta de sencillas hojas apuntadas, que en la base y la subcopa alternan con esquemáticas flores trilobulares, que en la primera se complementan con una cruz y con las armas de los reyes de España incisas. Igualmente en la base se disponen sendas inscripciones, una en letras capitales y la otra en inglesas, la primera en referencia al soberano reinante, REGI REGUM ILDEPHONSUS XIII REX ANNO DOMINI MDCCCXCVI, y la segunda alusiva al limosnero mayor, *Siendo Pro-Capellan Mayor de SM el Excmo. Sr D. Jaime Cardona, Obispo de Sion*. El cáliz conserva una patena a juego, de gran sencillez y sin marcas, articulada por un plato circular ligeramente cóncavo que inscribe en el botón central una cruz patada timbrada por corona imperial, ambas incisas.

Se trata de una pieza de gran sencillez, con una decoración muy sobria, en la que prima la estructura arquitectónica de la misma, que sigue modelos neogóticos, pero que se aleja de los modelos historicistas previamente citados y realizados por la Real Fábrica de Platería Martínez o Marquina y Espuñes, que presentaban una rica decoración e iconografía. Tal y como hemos dicho, esta pieza carece de marcas de autoría o localidad, aunque sabemos que en 1896 se encargó a la joyería Villalba y Flórez la reparación de varios cálices de la Real Capilla para ser utilizados en la ceremonia de 1897, aunque finalmente, y dado que la joyería no pudo terminar a tiempo el encargo, en la ceremonia se emplearon piezas nuevas[33]. Debido a lo cual probablemente esta pieza sea obra de dicha joyería, una de las proveedoras habituales de la casa real[34]. También siguen modelos neogóticos, con estructuras similares pero mayor carga decorativa que el aquí estudiado, los cálices de Anquela del Pedregal, ofrecido en 1925, obra del platero Dionisio García, y de Patrimonio Nacional, presentado en 1931, lo que le hace el último de estas piezas realizadas, obra del artífice M. Andradas[35].

Igualmente podemos ver un cambio en cuanto a la ceremonia palatina y la entrega de estos cálices, ya que el nombre que figura en la inscripción, don Jaime Cardona y Tur, no responde a quien ostentaba el cargo de Limosnero mayor, Patriarca de las Indias y Capellán mayor de palacio, que en estas fechas lo era don Antolín

33 F.A. MARTÍN, "Capilla de palacio…" ob. cit., p. 16.

34 De esta joyería es la sortija de oro, diamantes y esmeralda regalada por la reina regente, María Cristina de Austria (1858-1929), al violinista Pablo Sarasate (1844-1908). I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, "Joyería masculina europea: Alhajas del violinista Pablo Sarasate", en *Actas del II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las Joyas. Modas y modelos*. Madrid, Museo Nacional del Traje, 2014 (en prensa).

35 N. ESTEBAN LÓPEZ, ob. cit., pp. 198-199; y F. MARTÍN, *Catálogo de la Plata…* ob. cit., p. 372.

Monescillo y Viso (1811-1897), quien ocupó el puesto entre 1892 y 1897, sino don Jaime Cardona y Tur, Pro Capellán mayor y Obispo de Sión, y que ostentaría estos cargos entre 1920 y 1923. Este cambio en el ceremonial palatino quizás se deba a que don Antonio Monescillo, que en estas fechas también era Arzobispo de Toledo y Cardenal primado de España, se encontraba convaleciente en cama y no asistía a actos oficiales desde 1894[36].

Por su parte, don Jaime de Cardona y Tur (1838-1923), que ostentaría el cargo de Limosnero mayor, Patriarca de las Indias y Capellán mayor de palacio entre 1920 y 1923, aparece ya desde 1892 como Vicario General Castrense, título habitualmente asociado al de Patriarca de las Indias, figurando en la inscripción de este cáliz como Pro Capellán mayor. Probablemente, y debido a la enfermedad del cardenal Monescillo, el Obispo de Sión, como Pro Capellán mayor, habría asumido parte de sus funciones palatinas.

Otras piezas

Junto a los cálices limosneros, que debido a su origen pueden considerarse como un grupo de piezas definido y con las mismas características, encontramos otra serie de obras cuyo único nexo común es el haber sido donadas a diferentes templos guipuzcoanos directamente por los reyes. Todas estas alhajas son obras del siglo XIX, cuando, como ya hemos dicho, la casa real estableció fuertes vínculos con Gipuzkoa al establecerse en diferentes villas y ciudades de la Provincia durante el tiempo estival, desde el reinado de Isabel II hasta la regencia de María Cristina y el reinado de Alfonso XIII.

La reina Isabel II hizo sendos regalos a la basílica de Loyola, cuna de San Ignacio, fundador de los jesuitas, y a la iglesia de Santa María de Zarautz, localidad en la que pasó varios veranos hospedada en el palacio de Narros[37]. A la basílica de San Ignacio donó un juego de cáliz, copón y vinajeras de plata esmaltada. La primera de estas piezas, con unas medidas de 27,5 x 16/10 cm, presenta base circular con pestaña moldurada y estilizado cuerpo troncocónico, astil cilíndrico con nudo de manzana hexagonal con besantes, y copa acampanada de amplia boca en forma de friso cóncavo de plata dorada. La estructura arquitectónica de esta obra está recubierta por completo por un bello esmalte azul opaco que la enmascara y sirve de fondo a los motivos decorativos, también esmaltados en blanco, verde y dorado, formados por cenefas perladas, motivos a *candelieri,* cartelas almendradas, orlas lobuladas, flores de lis y estrellas. Complementa esta ornamentación una rica iconografía que dispone en la base las imágenes de Cristo, la Virgen María y San Pedro, en el nudo tondos con las Arma Christi, y en la subcopa escenas de la vida de Cristo: la Sa-

36 F. ALÍA y A. DE JUAN (coors.), *El cardenal Monescillo: vida y obra*. Cuenca, 1997.

37 Estas piezas están estudiadas en profundidad en I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Orfebrería europea del siglo XIX en Gipuzkoa”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 339-356.

grada Familia, el Calvario y la Resurrección. La misma estructura arquitectónica presenta el copón, en el que también se repiten los motivos decorativos, al igual que en las vinajeras, compuestas por salvilla, dos jarritas y campanilla. La primera, con unas medidas de 2 x 24 x 14 cm presenta perfil ovalado, de boca moldurada y orilla cóncava que da paso al campo recto en el que se inscriben tres segmentos circulares rehundidos, de mayor tamaño el central, y con dos cuerpos cilíndricos los laterales, dispuestos para encajar en ellos las jarritas y la campanilla. Las jarras, con unas medidas de 15 x 4,5/10 x 4,5/4 cm, presentan una base circular con zócalo recto y cuerpo convexo seguido de un astil cóncavo que da paso a los recipientes, de perfil periforme, con un estilizado cuello estrangulado y amplia boca moldurada y pico vertedor curvo de amplio desarrollo. Tapa convexa que se adapta al ritmo sinuoso de la boca, con tirador en forma de pomo. Asa vegetal moldurada en forma de ese. Mientras que la campanilla, con unas medidas de 13 / 6 cm, tiene boca exvasada, cuerpo recto y mango abalaustrado rematado por un pomo en forma de perinola.

Mientras que de 1865 es el regalo a la iglesia de Zarautz[38,] un juego de cáliz y vinajeras realizado en París por el orfebre Louis Bachelet. El cáliz, en plata dorada y con unas medidas de 30 x 17 / 9 cm, presenta en la base una inscripción en letra inglesa alusivas a la donación de la soberana, *Regalo de SM la Reina Isabel 2ª a la Iglesia parroquial de Zarauz en 8 de Septiembre de 1865*. Se trata de una obra de gusto neogótico, que presenta una rica decoración figurada que rompe las líneas arquitectónicas del mismo. Se articula por medio de una base de perfil octogonal con un cuerpo circular del que salen ocho lóbulos, con un zócalo exvasado seguido de una pestaña recta, un cuerpo convexo y otro cóncavo que da paso a un cuerpo troncocónico de paredes alabeadas en el que se asientan las figuras de los ángeles. Astil enmarcado por cuerpos cóncavos con nudo en forma de anillo bulboso achatado seguido de un cuerpo cóncavo sobre el que asientan las figuras de cuatro ángeles entre anillos. Copa acampanada recta que diferencia subcopa con el perfil recortado y quebrado, con la rosa bulbosa. Presenta una rica decoración articulada por medio de elementos vegetales y geométricos, cenefas de óvalos, rosetas vegetales, gallones, espigas de trigo, racimos de vid, y cartelas ovales formadas por ces vegetales convexas. Sin embargo, lo que destaca en esta obra es la iconografía que presenta, figuras de ángeles de bulto redondo en la base y en altorrelieve en sustitución del nudo en el astil. Los primeros sedentes, en posición frontal, con las alas explayadas, vistiendo largas túnicas, portando las *Arma Christi*: túnica y clavos, lanza con esponja y látigo, y cruz. Mientras que segundos se sitúan en píe, en posición frontal, sujetando con las manos diferentes Vasos Sagrados: candelero, naveta e incensario. Todo ello completado con los bustos en relieve de Cristo, la Virgen María y San Pedro en las cartelas ovales de la subcopa. Nos encontramos ante una obra de gran originalidad, gracias a las figuras de ángeles que se distribuye por la base y astil, siendo muy similares en su concepción a los situados en una custodia perteneciente al tesoro de San Pedro del Vaticano, también de origen francés, y regalado por los fieles y pueblo de

38 AHDSS-DEAH. Zarautz, Inventario de Bienes Parroquiales, 1882, s/f.

Besançon en 1850 al papa Pió IX[39]. Este cáliz se acompaña de una patena a juego, de formato circular, con base de zócalo recto y plato de orilla alabeada y campo cóncavo que inscribe en su interior la representación de la figura de la Virgen con el Niño enmarcado por una movida gloria de nubes y querubines.

Forman conjunto con este cáliz unas vinajeras también labradas en plata dorada, compuestas de una salvilla y dos jarritas. La salvilla, con unas medidas de 4 x 32,5 x 23 cm, presenta perfil ovalado mixtilíneo, con boca moldura y orilla cóncava con campo de gran profundidad que presenta en los laterales sendos cuerpos cilíndricos para insertar las jarritas. Éstas, con unas medidas de 19,5 x 6/10,5 x 6 cm, se articulan mediante una base circular tripartita de cuerpos decrecientes, con un cuerpo convexo enmarcado por sendos cuerpos rectos, el superior rehundido. Le sigue un astil con nudo de elementos vegetales que da paso al recipiente, con la parte inferior aovada, cuello estrangulado y boca moldurada sinuosa con pico vertedor curvo. Tapa ligeramente convexa, de perfil sinuoso que se adapta a la boca de la jarra. Asa vegetal en forma de báculo, con el frente del perfil ocupado por un querubín de alas explayadas y extremidades inferiores vegetales. La decoración se articula a base de palmetas vegetales, elementos florales, hojas de vid, espigas de trigo, ces enfrentadas y querubines, que se complementan con cuatro escenas bíblicas, la Pesca Milagrosa y la Conversión de San Pedro en la salvilla, y Moisés haciendo brotar agua de la montaña, y Josué y Caleb con el fruto de la tierra prometida en las jarritas.

Ambas piezas muestran las marcas de localidad y autoría, un punzón con el busto de minerva, y otro con las iniciales LB, correspondientes a Louis Bachelet, platero y broncista activo en Paris entre 1844 y 1877. Ese maestro tuvo tienda abierta en el número 58 de la calle de los Orfebres de Paris[40], siendo numerosas las piezas por él realizadas conservadas en iglesias francesas. La fecha de donación de estas alhajas a la parroquial de Zarautz, 1865, coincide con una de las estancias veraniegas de Isabel II en el palacio de Narros de dicha villa, invitada por los duques de Villahermosa, marqueses de Narros, por lo que probablemente habría regalada estas piezas en recuerdo de su estancia[41].

El rey Alfonso XII obsequió con un cáliz a la **iglesia de San Pedro de Eskoriatza** en 1879, en agradecimiento por el trato dispensado a su hermana, la infanta Pilar de Borbón (lám. 3b). Se trata de una obra de plata dorada, esmaltes y amatistas, con unas medidas de 25,5 x ancho 16 / 9,5 cm, de estilo ecléctico, siguiendo modelos neogóticos. Presenta base hexagonal lobulada, con zócalo recto seguido por dos molduras convexas y cuerpo troncocónico. Astil cilíndrico con toro convexo inferior y nudo de manzana achatada con besantes, y copa acampanada de boca moldurada que diferencia subcopa mediante crestería mixtilínea, en la que alternan flores trilobuladas y picos. Tiene una rica decoración articulada por medio de elementos vegetales, cenefas de hojas de palma apuntadas y flores esquemáticas inscritas en

39 C. HIBBERT, *Los Papas. Poder y autoridad*. Barcelona, 1999, pp. 20-21.

40 B. BERTHOD y E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire des Arts Liturgiques*. Paris, 1996, pp. 100-101.

41 Ver nota nº 5.

lóbulos, hojas lanceoladas y mandorlas almendradas, que se complementan en base, nudo y subcopa con cabujones de amatistas, que en los lóbulos de la base alternan con tondos esmaltados en los que se disponen las representaciones de Cristo, la Virgen María y San José, así como una cruz potenzada esmaltada en azul. Junto a esta decoración presenta una inscripción en letras capitales en el zócalo de la base, alusiva a la donación del mismo, DON ALFONSO XII REY DE ESPAÑA A LA IGLESIA DE ESCORIAZA AÑO DE 1879. Se conserva también una patena circular ligeramente cóncava, con botón central moldurado que inscribe una representación grabada del cordero místico sobre el libro de los siete sellos.

Como vemos se trata de una pieza que se aleja de la sobriedad de los cálices limosneros vistos anteriormente, y que introduce una rica decoración, sobre todo en lo relativo a las imágenes esmaltadas y a los cabujones de amatistas. Este cáliz fue regalado por Alfonso XII a la iglesia de San Pedro de Eskoriatza en agradecimiento por las atenciones y cuidados que recibió su hermana la infanta doña Pilar de Borbón (1861-1879), que falleció en dicho pueblo guipuzcoano, durante su estancia en un balneario del mismo, el 5 de agosto de 1879. Aunque esta obra carece de marcas, por lo que desconocemos el autor de la misma, no descartamos la posible procedencia de dicha pieza de la joyería Ansorena, ya que tanto los elementos vegetales, como las cenefas sogueadas que inscriben los tondos esmaltados, al igual que la calidad de los esmaltes, son similares a los de las piezas de esta casa regaladas a sendas iglesias de San Sebastián por la reina María Cristina[42].

Y finalmente la reina regente, María Cristina de Austria, quien como ya hemos visto se estableció durante la temporada estival en San Sebastián entre 1887 y 1929, hizo varias donaciones en 1897 a iglesias construidas de nueva fábrica en la ciudad, la del Buen Pastor[43] y la de San Ignacio de Loyola. A ambas iglesias la soberana entregó, en el momento de la consagración de las mismas, sendos cálices de estilo neogótico, en plata dorada y esmaltes, procedentes de la joyería Ansorena de Madrid[44]. La factura de ambas piezas, fechada en 1897, se conserva en el archivo de la citada joyería[45]. El cáliz del Buen Pastor se articula por medio de una base hexagonal lobulada, con zócalo recto, y un doble cuerpo convexo seguido de otro troncocónico. Astil hexagonal sobre toro convexo y nudo de manzana achatada con besantes circulares, y copa acampanada que mediante moldura mixtilínea diferencia subcopa calada y recortada. Presenta una rica decoración compuesta por hojas de cardo y roleos vegetales, que enmarcan en la base, inscritos en medallones cuadrilobulados, las representaciones esmaltadas del Crucificado, la Virgen María y el escudo con las armas de los reyes de España, escudo cuartelado, primero castillo

42 P. ANDUEZA UNANUA, "Piezas de la Joyería Ansorena en los templos guipuzcoanos", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 61-75.

43 Dicha iglesia se convirtió en catedral tras la creación del obispado de San Sebastián por Pío XII en 1949.

44 Estas piezas están estudiadas en profundidad en P. ANDUEZA UNANUA, ob. cit., pp. 61-75.

45 FA. MARTÍN "Ansorena, Joyeros y Diamantistas Reales", en L. ARBETETA MIRA, *Ansorena. 150 años*. Madrid, 1995, p. 41.





LÁMINA 3. A) *Cáliz limosnero (Madrid, 1896). Iglesia de San Pedro de Leaburu.* B) *Cáliz (Madrid, 1879). Iglesia de San Pedro de Eskoriatza.*

de Castilla, segundo León, tercero barras de Aragón, cuarto cadenas de Navarra, entado en punta Granada y escusón con las tres flores de lis de los Borbón. Estos tondos alternan con las figuras en relieve de Cristo, la Virgen y San José, cada una de ellas sobre las inscripciones JESUS, MARIE y St. JOSEPH, respectivamente, y en la subcopa las figuras de las Virtudes Teológicas: Fe, Esperanza y Caridad. Se completan estos motivos con una inscripción en la base, en letras capitales y sobre fondo esmaltado, alusivo al regalo del cáliz por la soberana MARÍA CRISTINA A LA YGLESIA DEL BUEN PASTOR SAN SEBASTIAN 1897, así como la formada por las diferentes letras inscritas en los besantes del nudo, JESUS, también sobre fondo esmaltado. Se conserva una patena a juego con este cáliz, de sección circular, ligeramente convexa y que en el campo presenta la escena de la Cena de Emaús, rodeada de la inscripción en letras capitales góticas DISCITE A ME QUIA MITIS SUM: ET HUMILIS DORDE. Muy similar a éste es el cáliz de la iglesia de San Ignacio, tanto en la estructura arquitectónica como en la decoración a base de elementos vegetales y medallones esmaltados, aunque de mayor sencillez. Inscritos en los medallones circulares de la base se dispone esmaltes con las armas de la monarquía

española y los bustos del Cristo y de la Virgen María, mientras que en tondos en la subcopa se insertan querubines. Finalmente, en la base se repite la disposición de una inscripción en letras capitales góticas, MARIA CRISTINA A LA YGLESIA DE SAN YGNACIO SAN SEBASTIAN 1897, alusiva a la donación de la pieza por la regente el año de la consagración de la iglesia.

Como hemos visto, estos regalos regios constituyen un pequeño pero selecto grupo de piezas. Las obras dieciochescas, reducidas a cálices limosneros, muy sencillos en cuanto a su decoración pero de muy buena factura, con una cuidada estructura. Mientras que las obras del siglo XIX, entre las que figuran piezas directamente donadas por los reyes a los templos guipuzcoanos, ganan en riqueza decorativa e iconográfica.

Plata salmantina en la diócesis de Segovia

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Universidad de Alcalá

Con este trabajo queremos poner orden en lo publicado sobre las doce piezas de plata salmantina que se hallan en diferentes templos de la diócesis de Segovia, ya que hay varios errores de atribución, al mismo tiempo que daremos a conocer nueve obras más. Para ello, realizaremos un catálogo actualizado de todas ellas, con las correcciones oportunas, cuando sea el caso.

La más antigua de las conservadas se hizo a mediados del siglo XVI y la más reciente a mediados del XIX, existiendo ejemplares de todas las centurias intermedias. Además se encuentran representados todos los estilos artísticos comprendidos entre estas fechas, es decir, hay obras renacentistas, barrocas, rococós, neoclásicas y algunas que anuncian el romanticismo.

Del siglo XVI se conserva el **cáliz** de la iglesia parroquial de Aragoneses, realizado a mediados de dicho siglo; no presenta otra marca que la de localidad.

Al siglo XVII pertenece la **tembladera** del convento de Santa Clara de Villacastín, realizada antes de 1689; y el **cáliz** de la iglesia parroquial de Navas de San Antonio, labrado en 1698 por Juan de Figueroa.

Durante la primera mitad del siglo XVIII se hicieron las cinco que aparecen marcadas por Francisco de Villarroel, aunque es probable que no hiciera ninguna de ellas, sino que interviniera solamente como marcador (1707-1749). Se trata de una **bandeja** de la iglesia parroquial de San Martín de Segovia (h. 1710-1720); una **cruz de altar** de la iglesia parroquial de Aldeanueva del Codonal (h. 1730); la **custodia de sol** de la iglesia parroquial de Domingo García (h. 1730-1740); el **relicario de San Roberto** del monasterio de San Vicente el Real de Segovia (h. 1730-1740); y un **cáliz** de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario de La Granja de San Ildefonso (1738-1749).

Ocho son las realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII: el **relicario de San Antón** de la iglesia de Santa Eulalia de Segovia, hecho probablemente por José Joaquín Dávila entre 1753 y 1758; la **sacra central** y un juego de **cuatro ramilletes** de la iglesia de San Lorenzo de Segovia, labrados en 1767 por Manuel Cardeñosa; un **juego de vinajeras** del convento de Santa Clara de Villacastín realizado asimismo por Manuel Cardeñosa antes de 1772; la **concha bautismal** de la iglesia parroquial de Hoyuelos, hecha entre 1767 y 1779 por Antonio Rodríguez Rincón; la **custodia de sol** de la iglesia parroquial de Montejo de Arévalo, labrada por Manuel Pérez Collar entre 1773 y 1779; un **cáliz** del monasterio de San Vicente el Real de Segovia, ejecutado hacia 1775 por José López de Neira; y una **naveta** de la iglesia parroquial de Garcillán, hecha por Francisco Montero entre 1789 y 1790.

Las cinco obras restantes se hicieron en la primera mitad del siglo XIX. Inaugura esta centuria un **incensario** de la iglesia parroquial de Labajos, realizado entre 1802 y 1804 por el mencionado Francisco Montero; entre 1816 y 1822 Mariano Hernández hizo un **incensario** del monasterio de San Vicente el Real de Segovia; en la década de 1820 debieron de hacerse las dos **vinajeras** de la iglesia del Salvador de Segovia que tan solo presentan la marca de localidad; y entre 1830 y 1850 Félix Ágreda hizo el **copón** de la iglesia parroquial de Monterrubio y una **naveta** de la iglesia parroquial de Garcillán.

Salvo la tembladera del convento de Santa Clara de Villacastín y la bandeja de la iglesia de San Martín de Segovia, que son de uso doméstico, el resto son de tipo religioso. Entre estas últimas hay cuatro cálices, dos custodias de sol, dos juegos de vinajeras, dos navetas, dos incensarios, dos relicarios, una cruz de altar, una sacra central, un juego de cuatro ramilletes, una concha bautismal y un copón.

La presencia de estas obras salmantinas en templos segovianos responde a diferentes razones. Hemos podido comprobar en algunos casos que fue un encargo directo por parte del templo al platero, como en la sacra central y los ramilletes de la iglesia de San Lorenzo de Segovia, encargados expresamente a Manuel Cardeñosa en 1766, aunque las terminó al año siguiente. Quizás también fue un encargo directo el relicario de San Roberto del monasterio de San Vicente el Real de Segovia, ya que la inscripción del pie señala su pertenencia a este templo, y las marcas indican su origen salmantino. Asimismo es probable que el cáliz de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de la Granja de San Ildefonso se mandara hacer en Salamanca, como reflejan las marcas y la inscripción del pie.

Otras obras llegaron a sus respectivos templos por donación, como es el caso del cáliz de Juan de Figueroa de la iglesia de Navas de San Antonio, que fue regalado en 1698 por el matrimonio formado por don Jerónimo Redondo Gómez y su esposa Casilda Pascual, tal y como reza la inscripción que aparece en el pie del mismo. También debió ser una dádiva la bandeja de la iglesia de San Martín de Segovia, pues en el asiento presenta unas letras, quizás las iniciales del que fuera su primitivo propietario. Por su parte, la cruz de altar de Aldeanueva del Codonal (h.1730) muestra inscripción en el pie que indica claramente su donación a este templo por parte de don Juan Antonio de los Ríos, que fue cura en esta población.

Catálogo de obras

1.- CÁLIZ. Mediados del siglo XVI. Iglesia parroquial de Aragoneses.

Plata torneada, fundida, cincelada, grabada y en parte dorada. 22, 15,2 y 9.2 cm. Marca en el interior del pie: S·A/toro pasante de perfil derecho. Reforzado el interior del pie con tiras de plata sobrepuestas.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983. Vol. I, p. 166.

Copa acampanada con seis costillas en la rosa. Nudo aovado con decoración grabada de festones colgantes de flores. Pie circular con seis lengüetas: tres con decoración relevada de hojas que alternan con otras tantas que encierran símbolos de Cristo (XPO, cruz con tres clavos en el brazo vertical, y JHS).

La única marca que presenta corresponde a la variante nº 2 de localidad de Salamanca, según estableció el profesor Pérez Hernández, aunque no precisa la datación[1]. No obstante, por razones formales se trata de una obra de mediados del siglo XVI.

2.- TEMBLADERA. Antes de 1689. Convento de Santa Clara de Villacastín. ¿Antonio Sánchez?

Plata moldeada, fundida y recortada. 4,5 cm de altura; 8 cm de diámetro de boca; y 6,5 cm de diámetro de la base. Marcas en las asas: toro de perfil derecho sobre puente bajo corona y AT·S.. (A unida con T y º encima).

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983. Vol. II, p. 375. La autora indicó que es una taza de binar de la primera mitad del siglo XVII, dudó de su origen salmantino y desconocía por completo la marca personal de Antonio Sánchez.

Cuenco de tipo semiesférico y asas en forma de ese recortada con el lomo perlado.

La primera marca pertenece a la de localidad de Salamanca y la otra, aunque aparece incompleta, corresponde a la personal de Antonio Sánchez, quien actuó como artífice y marcador. Debió de nacer entre 1615 y 1620; en 1642 era mayordomo de la cofradía de San Eloy; fue elegido marcador el 17 de diciembre de 1655, ocupando tal cargo probablemente hasta su muerte en 1689[2]. Aunque ignoramos en calidad de qué actuó en esta obra, ya que no muestra otra marca personal que pudiera aclarar la autoría, no descartamos la posibilidad de que la hiciera él.

---

1 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, p. 42; punzón nº 2.

2 Ibídem, pp. 177 y 179-181. Además el autor reproduce completa la marca personal de Antonio Sánchez: AT·S·Z (A unida con T y º encima).

3.- CÁLIZ. 1698. Juan de Figueroa. Iglesia parroquial de Navas de San Antonio.

Plata dorada, torneada, moldeada, fundida, cincelada, picada y esmaltada en blanco, amarillo, azul, verde y rojo. 28,5, 16 y 9,5 cm. Inscripción en la peana cilíndrica del pie: DYOLE GERONYMO REDONDO GOMEZ Y CASILDA (unidas I y L) PASQVAL, SV MVGER… ANNO DE 1698 FYGVEROA SALAMANCA. Ha perdido un espejo esmaltado del nudo, otro del gollete y otro del pie.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983. Vol. II, p. 266. La autora confundió la fecha al decir que es 1658, cuando en realidad es 1698.

Copa levemente acampanada con rosa semiesférica. Astil troncocónico. Nudo de jarrón bajo moldura perlada y grueso toro. Gollete cilíndrico que termina en moldura perlada. Pie circular escalonado que comienza con una zona ligeramente elevada que tiene ocho querubines sobrepuestos en la base; sigue un cuerpo de perfil convexo con ocho entrantes angulares que seccionan la zona en sendos lóbulos; y peana cilíndrica de borde recto con la mencionada inscripción, interrumpida por ocho cartones vegetales sobrepuestos. Rosa, nudo, gollete y pie se adornan con espejos esmaltados de varios colores sobre fondo blanco, rodeados por decoración vegetal picada de lustre.

La inscripción indica que fue realizado en Salamanca en 1698 por Juan de Figueroa y Vega. Nació en dicha ciudad castellana en torno a 1660; estuvo activo al menos desde 1681; ocupó varios cargos en la cofradía de San Eloy; fue marcador desde 1689 hasta 1704; y murió en 1722. Cabe indicar que este cáliz no presenta marca alguna, pero su autoría es indiscutible. No ocurre lo mismo con numerosas obras que presentan su marca personal junto a la de localidad de Salamanca, ya que no se sabe si está actuando como artífice o marcador, pues durante el largo periodo de su actuación como marcador, seguía trabajando como artífice. En 2007 el profesor Cruz Valdovinos estableció una selección de sus obras más importantes conservadas[3], a las que hay que añadir un cáliz de la catedral de Granada, que perteneció al pontifical del arzobispo Martín de Ascargorta, y que aparece como obra anónima, pero que sin duda fue labrado por Juan de Figueroa entre 1689 y 1693, cuando Ascargorta era obispo de Salamanca, quien se lo llevaría después a Granada, al ser nombrado arzobispo de su diócesis (1693-1719)[4]; confirma su autoría los extraordinarios parecidos que tiene con el ejemplar de Navas de San Antonio, en lo estructural y en lo decorativo, como se puede apreciar en los espejos esmaltados, el picado de lustre y las molduras perladas, de tal modo que son obra del mismo artífice.

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, p. 254.

4 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Cáliz", en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE (coor.), *El Fulgor de la Plata*. Córdoba, 2007, pp. 158-159.

Estamos ante un espléndido cáliz que sigue el modelo cortesano característico del siglo XVII, pero ricamente adornado con decoración vegetal picada de lustre que rodea multitud de espejos con esmaltes de varios colores sobre fondo blanco, típico de la platería salmantina de la época. También es peculiar en las piezas de astil de Salamanca la forma de hacer los entrantes del pie, seccionando la zona en varios lóbulos, así como los cartones vegetales de la peana. Por tanto, se trata de una magnífica obra que demuestra la genialidad de Juan de Figueroa.

4.- BANDEJA. Hacia 1710-1720. Iglesia parroquial de San Martín de Segovia.

Plata moldeada, repujada y cincelada. 2,5 x 38 x 28,5 cm. Marcas en el asiento, junto al adorno central, algo frustras: toro de perfil derecho sobre puente con trazos de corona y VILLA/ROEL. Burilada corta, estrecha y regular en el reverso de la orilla. Inscripción en el adorno central del asiento: HDMA (unidas H y D y MA son más pequeñas).

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 362; fig. 170. La autora no vio las marcas, por lo que pensaba que era pieza segoviana de la primera mitad del siglo XVIII.

De tipo ovalado y borde ondulado. Asiento oval relevado con adorno central resaltado que presenta las letras mencionadas, moldura perlada y marco vegetal circundado por contario. A su alrededor grandes rosetas, hojas y otros motivos vegetales de elevado bulto, que se extienden por la orilla.

Las marcas pertenecen a la ciudad de Salamanca y a Francisco de Villarroel, platero que actuó como marcador de dicha población desde 1707 hasta que murió en 1749, pero durante este periodo siguió trabajando como artífice, por lo que resulta difícil dilucidar cuándo actúa como artífice y cuándo como marcador. En este sentido, son muchas las obras que muestran este marcaje doble, pero son pocas las documentadas, hechas por él. De tal modo que nos inclinamos a pensar que en la mayoría está interviniendo solamente como marcador, sobre todo en las que aparece la burilada como probable testimonio de haber sido ensayadas por él. Así las cosas, opinamos que en esta bandeja participó únicamente como marcador, entre otras razones porque no se parece ni a la bandeja del Museo Arqueológico de Valladolid[5] ni a la de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid[6], aunque entre éstas dos hay evidentes semejanzas en la estructura y en la decoración, como se puede apreciar en el empleo de diversos elementos militares (yelmo, banderas, tambores, cañones, picas y alabardas). Respecto a su datación, por su abundante decoración vegetal de grandes motivos distribuidos simétricamente, se trata de una obra del barroco tardío, propio de la década de 1710 o poco más.

5 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 291; fig. 461.
6 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 322-323.

5.- CRUZ DE ALTAR. Hacia 1730. Iglesia parroquial de Aldeanueva del Codonal.

Plata torneada, fundida, cincelada, recortada y en parte dorada. 35 cm de altura; 19 cm de anchura; y 16 cm de diámetro del pie. Marcas en el interior del pie: toro de perfil derecho sobre puente con trazos de corona y VILLA/ROEL. Burilada larga y ancha en el mismo lugar. Inscripción en la peana cilíndrica del pie: DIOLA DON JVAN ANTONIO DE LOS RIOS CVRA qVE FVE DE ESTE LVGAR DE LIMOSNA. **Inédita**.

Cruz latina de brazos rectos y planos limitados por moldura y terminados en adorno vegetal flordelisado; y ráfagas en el cuadrón. Crucificado de tres clavos, con cabeza levantada, paño de pureza anudado en la cadera izquierda. Nudo de tipo acampanado invertido. Pie circular escalonado que comienza con un cuerpo troncocónico sobre base cilíndrica; sigue otro de perfil convexo; y finaliza en peana cilíndrica saliente, donde muestra la citada inscripción.

Presenta el mismo marcaje que la bandeja anterior de la iglesia de San Martín de Segovia, por tanto, fue realizada en Salamanca entre 1707 y 1749. Asimismo es muy probable que Francisco de Villarroel aquí esté actuando como marcador, pues muestra burilada junto a las marcas. Por su parte, la documentación parroquial indica que don Juan Antonio de los Ríos, donante de esta pieza, asistió como cura en la iglesia de Aldeanueva del Codonal, al menos desde diciembre de 1704 hasta enero de 1729. Sin embargo, la inscripción se expresa en pasado, por lo que es probable que fuera labrada poco después, en torno a 1730.

6.- CUSTODIA DE SOL. Hacia 1730-1740. Iglesia parroquial de Domingo García.

Plata fundida, cincelada, recortada y grabada. 52 cm de altura. Marcas en la pestaña del pie: toro de perfil derecho sobre puente con trazos de corona y VILLA/ROEL. Burilada en el mismo lugar.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 573.

Custodia portátil de sol con cerco de rayos rectos terminados en estrella que alternan con otros flameados; remate de cruz sobre alto basamento con un querubín sobrepuesto. Viril con cerco de rayos flameados. Astil con numerosas asillas. Pie escalonado de planta octogonal con dos cuerpos convexos, el inferior adornado con ocho lóbulos que inscriben motivos vegetales grabados y el superior liso.

Tiene las mismas marcas que las dos obras anteriores, por lo que se trata de una obra salmantina realizada entre 1707 y 1749. También Villarroel debe de estar actuando aquí como marcador, pues asimismo cuenta con burilada, junto a las marcas, pero por razones estéticas, debemos situar la datación de esta obra entre 1730 y 1740.

7.- RELICARIO DE SAN ROBERTO. Hacia 1730-1740. Monasterio de San Vicente el Real de Segovia.

Plata fundida, cincelada y recortada; y cristal. 28 cm de altura, 10 cm de diámetro de pie, y 10 x 8,5 cm del viril. Marcas en el interior del pie: toro de perfil derecho sobre puente con trazos de corona y VILLA/ROEL. Burilada larga y ancha en el mismo lugar. Inscripción en la peana cilíndrica del pie: MONASTERIO DE SAN VICENTE. SANCTE ROBERTE ORA PRO NOBIS. En el interior del viril: E. Brachio/S. P. Roberti/Fund. Ord. Cist.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 573-574; fig. 350-351.

Viril de tipo rectangular con los ángulos superiores ochavados; crestería de flores de lis en su perímetro; cruz latina de remate; y teca circular con la reliquia del brazo de san Roberto. El astil comienza con un cuello cóncavo, seguido de un cuerpo troncocónico. Nudo periforme invertido. Gollete cilíndrico entre molduras circulares. Pie circular escalonado compuesto por un primer cuerpo muy elevado de tipo troncocónico y base rehundida; otro de perfil convexo; y peana cilíndrica de borde vertical, donde se halla la inscripción.

Muestra las mismas marcas que las tres obras precedentes, así como burilada junto a ellas. Por tanto, fue labrado en Salamanca entre 1707 y 1749, siendo marcador Francisco de Villarroel. Asimismo, por razones formales, es obra que podemos datar en la década de 1730.

El monasterio de San Vicente el Real de Segovia es de monjas cistercienses, de ahí que tengan este relicario de san Roberto de Molesmes, uno de los fundadores de la orden, que nació hacia 1029 en la región de Champagne; fundó el monasterio benedictino de Molesmes en 1075, y el de Citeaux en 1098, en donde comenzó la reforma cisterciense en torno a 1109; después regresó a Molesmes, donde murió el 17 de abril de 1111.

8.- CÁLIZ. Entre 1738-1749. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario de La Granja de San Ildefonso.

Plata torneada y moldeada. 24, 14,5 y 8,8 cm. Marcas en el interior del pie: toro de perfil derecho sobre puente con trazos de corona y VILLA/ROEL. Burilada mediana y ancha en el mismo lugar. Inscripción en la zona superior del pie: *Rl. Parroquia de Sta. María del Rosario*. Nº 3 en el interior del pie.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 573.

Copa levemente acampanada. Astil troncocónico. Nudo de jarrón bajo grueso toro. Gollete cilíndrico. Pie circular escalonado con zona rehundida, otro de perfil convexo y peana cilíndrica.

Este cáliz repite el mismo marcaje que las cuatro piezas anteriores, y muestra burilada junto a las marcas, de tal manera que es obra salmantina ensayada por Francisco de Villarroel. En cuanto a su datación debemos situarla entre 1738 y 1749, ya que la iglesia a la que pertenece se empezó a construir en 1738, y Villarroel falleció en 1749.

9.- RELICARIO DE SAN ANTÓN. Entre 1753 y 1758. ¿José Joaquín Dávila? Iglesia parroquial de Santa Eulalia de Segovia.

Plata moldeada, fundida, torneada, relevada, cincelada y en parte dorada; y cristal. 33 cm de altura, 13 cm de diámetro de pie, y 18,5 cm de anchura. Marcas algo frustras en la pestaña saliente del pie: toro de perfil izquierdo y ../DAVI/LA. Inscripción en el interior del pie: *S. Antón.* **Inédito**.

Viril oval con amplio cerco de nubes y ráfagas. Sobre las nubes aparecen sobrepuestas las figuras de dos angelitos en los laterales, flanqueando el viril con la reliquia, y sendas parejas de querubines arriba y abajo, respectivamente; y remate de cruz latina de brazos abalaustrados que terminan en flor de lis. El astil arranca con un pequeño cuello de perfil cóncavo. Nudo periforme invertido con adornos sobrepuestos de tipo vegetal. Delgado gollete cilíndrico y grueso bocel. Pie circular compuesto por cuerpo elevado de perfil convexo y decoración relevada de espejos ovales rodeados por rocalla y festones colgantes; peana cilíndrica saliente; y tres patas de cartones en las que apoya.

Aunque están mal impresas las marcas, y algo frustras, la primera corresponde sin duda a la de localidad de Salamanca, y la otra a la del platero José Joaquín Dávila, actuando como marcador. Dávila nació el 29 de abril de 1708; ingresó en la congregación de plateros en 1728; fue marcador desde el 2 de marzo de 1753 hasta el 30-12-1758, quizás como ayudante de Ignacio Montero; y murió el 15 de septiembre de 1780[7]. De nuevo estamos ante un platero que actuó como marcador, al tiempo que trabajaba como artífice, por lo que su actuación en este relicario no está muy definida. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que aquí intervino también como artífice puesto que no presenta burilada, dando a entender que si la obra la hizo él, no era necesario ensayarla.

Es una obra muy original que sobresale por su bello diseño y rica decoración, con abundantes figuras y motivos vegetales de elevado bulto. También cabe destacar la sabia combinación de partes doradas con otras en su color.

10.- SACRA CENTRAL. 1767. Manuel Cardeñosa Cornejo. Iglesia parroquial de San Lorenzo de Segovia.

Plata fundida, relevada, cincelada, grabada y recortada. 52 cm de altura; y 46 cm de anchura. Marcas en la zona superior: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente (frustra); 59/MTRO (frustra); y CARDE/ÑOSA (fundidas D y E). **Inédita**.

7 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 235-238.

De tipo marco y forma apaisada con perfil interior ovalado formado por seis cartones de diferentes tamaños que enmarcan el texto litúrgico correspondiente a las palabras de la Consagración. Campo adornado con cartones vegetales; abundante rocalla; espigas y racimos de uvas; rosetas, ramas y otros motivos vegetales; cuatro querubines y dos angelitos; y una hornacina en la zona superior que alberga la imagen de san Lorenzo vestido con dalmática, con cáliz en su mano derecha y parrilla en la izquierda, bajo la atenta mirada de Dios Padre. Remata en corona imperial bajo cruz griega de brazos abalaustrados terminados en flor de lis. Apoya sobre dos patas de dobles cartones vegetales con rocalla entre ellos.

La documentación conservada y las marcas que presenta, correspondientes a la ciudad de Salamanca, a la del marcador Juan Ignacio Montero con cronológica fija desde 1759 a 1779, y a la del artífice, permiten afirmar que fue realizada en dicha ciudad castellana por Manuel Cardeñosa Cornejo entre 1766 y 1767[8]. Cardeñosa nació en Salamanca en 1718; se aprobó como maestro en 1753; ingresó en la corporación de plateros en 1754; y murió en 1772. Esta sacra central y cuatro ramilletes del mismo templo, que veremos a continuación, hay que añadirnos al catálogo de sus obras que estableció en 2006 Cruz Valdovinos[9].

En esta obra Cardeñosa ha desplegado un amplio repertorio ornamental, con numerosas figuras, abundante rocalla y muchos motivos vegetales de excelente dibujo. Por otro lado, se aparta del modelo más común de sacra central de la época en Salamanca, que suele estar compuesto por un águila bicéfala, demostrando de este modo que tiene criterio propio a la hora de diseñar piezas.

11.- RAMILLETES (4). 1767. Manuel Cardeñosa Cornejo. Iglesia parroquial de San Lorenzo de Segovia (lám. 1).

Plata repujada, cincelada, picada y recortada. 46 cm de altura; 25 cm de anchura; y 14,5 x 16 cm del jarrón. Marcas en la zona central: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente (frustra); 59/MTRO (frustra); y CARDE/ÑOSA (fundidas D y E). **Inéditos**.

---

8 AHN. Clero. Nº 12982. Iglesia parroquial de San Lorenzo de Segovia, Libro de entradas y salidas 1761-1782, f. 3v. "*En 25 días del mes de octubre de 1766 se sacaron de la volsa del caudal de la yglesia novecientos y setenta y tres r. de vellón para ayuda dar la primera letra que ha de dos mill r. de vellón para D. Manuel de Cardeñosa, vezino y platero de la de Salamanca que está encargado a hacer Palabras de Consagración y seis ramiletes* (sic) *de plata para esta iglesia fecha ut supra. Firmado y rubricado por D. Thomás Esteban y D. Rodrigo de la Mata*". Ibídem. Clero. Nº 12972. Iglesia parroquial de San Lorenzo de Segovia, Libro de Fábrica 1743-1773, Cuentas de 22-11-1767, f. 214v. "*Yttem es datta quattro mil quattro r. y diez y seis m. de vellón que han tenido de ttodo costte seis ramillettes de platta y Palabras de Consagración que se han hecho para estta yglesia con lizencia correspondientte, consta de dos recivos de Manuel de Cardeñosa, plattero en la ciudad de Salamanca, los quales presentta con las zédulas del conttrastte de dicha ciudad…*".

9 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata.* Murcia, 2006, p. 134.



LÁMINA 1. *MANUEL CARDEÑOSA. Cuatro ramilletes (1767). Iglesia parroquial de San Lorenzo de Segovia (Foto © Francisco Javier Montalvo Martín).*

En forma de jarrón con flores de varias especies. Éstas rodean cartones vegetales que inscriben un medallón oval compuesto por cerco de rocalla y parrilla en su interior, sobre fondo rayado. El cuerpo de la jarra aparece perfilado por dos grandes cartones en ese y rocalla en la superficie; un cuello de perfil cóncavo da paso al pie rectangular, que se decora con gallones; y en los laterales dos grandes asas de cartones vegetales en ese.

Como en la sacra central anterior, las marcas y la documentación indican que fueron realizados en Salamanca entre 1766 y 1767 por Manuel Cardeñosa Cornejo, aunque tan sólo se conservan cuatro de los seis que hizo[10].

---

10 AHN. Clero. Nº 12982. Iglesia parroquial de San Lorenzo de Segovia, Libro de entradas y salidas 1761-1782, f. 3v. "*En 25 días del mes de octubre de 1766… para ayuda dar la primera letra… para D. Manuel de Cardeñosa, vezino y platero de la de Salamanca que está encargado a hacer… seis ramiletes* (sic) *de plata para esta iglesia…*". Ibídem. Clero. Nº 12972. Iglesia parroquial de San Lorenzo

Los ramilletes de plata eran piezas frecuentes en el siglo XVIII, tanto en Salamanca como en Segovia, aunque no se han conservado muchos ejemplares. Se usaban para adornar los altares portátiles que se colocaban en el exterior de los templos, con el fin de engalanar las calles al paso de la custodia procesional en las fiestas solemnes, especialmente en la del Corpus Christi; y también en el altar de la iglesia sustituyendo a las flores naturales.

12.- JUEGO DE VINAJERAS. Entre 1759 y 1772. Manuel Cardeñosa Cornejo. Convento de Santa Clara de Villacastín.

Plata fundida, torneada y cincelada. **Jarritos**: 8 cm de altura, 7,5 cm de anchura y 4 cm de diámetro de pie. **Salvilla**: 1 x 21,5 x 15 cm. Marcas en el anverso de la salvilla y en el pie de los jarros: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente; 59/MTRO; y CARDE/ÑOSA (fundidas D y E). Una burilada junto a las marcas de los jarritos y otra en el reverso de la salvilla. Escudo oval con cinco llagas en su interior, en el centro del asiento de la salvilla. A y V incisas en la zona superior del vertedero.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 576-577; figs. 354-355. Aunque la autora reconoció que el artífice era Manuel Cardeñosa, inexplicablemente incluyó la obra en el catálogo de Juan Montero.

Platillo oval de borde moldurado con cuatro escotaduras en su perímetro y adorno central relevado compuesto por escudo coronado que inscribe en su interior cinco llagas, flanqueado por dos cartones vegetales y abajo un adorno de rocalla.

Jarritos de tipo periforme con pico saliente adosado y alabeado con la letra respectiva a su contenido grabada en la zona superior. Pie circular. Asa de cartón en ese. Tapa cupuliforme, con charnela y remate de roseta sobrepuesta.

El marcaje completo de este juego de vinajeras permite afirmar que fue realizado en Salamanca entre 1759 y 1772 por Manuel Cardeñosa. En cambio, la documentación conservada no aporta datos al respecto.

Este modelo de vinajeras es típico de Salamanca, como se puede comprobar, entre otros, en el ejemplar conservado en el convento de madres benedictinas de Alba de Tormes realizado por José Joaquín Dávila; y en el de la iglesia parroquial de Yecla de Yeltes, labrado por Diego García[11].

13.- CONCHA BAUTISMAL. Entre 1767 y 1779. Antonio Rodríguez Rincón. Iglesia parroquial de Hoyuelos.

de Segovia, Libro de Fábrica 1743-1773, Cuentas de 22-11-1767, f. 214v. "*Yttem es datta… seis ramillettes de plata… que se han hecho para estta yglesia… consta de dos recivos de Manuel de Cardeñosa, plattero en la ciudad de Salamanca,…*".

11 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 285-286, piezas nº 233 y 234, respectivamente.

Plata moldeada, recortada y cincelada. 3 x 15 x 9 cm. Marcas en el reverso del asa: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente; 59/MTRO; y R.N/CON (las N invertidas). Burilada larga ancha y en zigzag junto a las marcas.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 577; fig. 356-357. La historiadora dudó de la autoría de esta obra, incluyéndola en el catálogo de Juan Montero. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX).* Salamanca, 1990, p. 263.

De tipo alargado con veintidós gallones cóncavos marcados por ondas. Asa semicircular de perfil recortado con superficie lisa y borde decorado por cartones vegetales y ramas.

Sus marcas indican, sin lugar a dudas, que fue realizada en Salamanca entre 1767 y 1779 por Antonio Rodríguez Rincón, platero nacido hacia 1730; aprobado en 1767; y activo hasta que murió en 1806.

Se trata de una obra bien proporcionada, con bello adorno en el borde del asa y en las ondas de los gallones.

14.- CUSTODIA DE SOL. Entre 1773 y 1779. Manuel Pérez Collar. Iglesia parroquial de Montejo de Arévalo.

Plata moldeada, fundida, torneada, relevada, cincelada y en parte dorada; y cristal. 71,5 cm de altura, 33,5 cm de anchura y 22,5 x 15,5 cm del pie. Marcas en el zócalo del pie: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente; 59/MTRO; MAL/REZ (unidas M y A); y COLLAR.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 592-593. La autora atribuyó la obra a José Pérez Collar, vecino de Arévalo. M.C. TRAPOTE SINOVAS, "Custodia" en *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003, pp. 506-507. Esta autora dice que fue realizada en 1759 por Manuel Pérez Espinosa y Manuel Pérez Collar.

Viril circular con marco de ráfagas y seis querubines en alternancia. Cerco polilobulado formado por nubes con querubines y la figura de Dios Padre sobrepuestos, rodeado por dieciséis rayos flameados, que alternan con ráfagas; y remate de cruz griega de brazos abalaustrados sobre esbelto pedestal compuesto por jarrón y esfera superpuestos. El astil está formado por la estatua de un ángel que soporta el sol y descansa sobre un elevado pedestal troncocónico invertido con cuatro querubines sobrepuestos. Pie polilobulado y perfil sinuoso decorado con cuatro medallones que encierran motivos eucarísticos: Cordero Místico; tres espigas; racimo de uvas; y pelícano con sus crías. Apoya sobre ocho patas de cartones bajo venera.

Aunque María del Carmen Trapote Sinovas dice que esta custodia fue realizada en Salamanca en 1759 por Manuel Pérez Espinosa y Manuel Pérez Collar[12], en realidad la hizo solo Manuel Pérez Collar entre 1773 y 1779. Este artífice era hijo del también platero Manuel Pérez Espinosa (activo entre 1722 y 1761) y de Josefa Collar; se aprobó como maestro el 29 de mayo de 1773; y seguía en activo al menos en 1790. Entre sus obras se halla la custodia de sol de la iglesia parroquial de Salmoral (Salamanca), realizada en 1780, que es muy parecida a la segoviana, y además presenta las mismas marcas, aunque añade la cifra 80, para indicar el año exacto de su realización; en cambio en la de Montejo de Arévalo no muestra dicha cifra, por lo que la actuación del marcador Juan Ignacio Montero abarca hasta 1779[13]. La presencia en esta obra de la marca personal de Manuel Pérez Espinosa, que había fallecido entre 1761 y 1762, se explica porque Manuel Pérez Collar debió de heredar el punzón de su padre y usarlo en algunas ocasiones, como en las dos mencionadas custodias.

Este modelo de custodia portátil, que destaca por la original presencia de un ángel en el astil, es bastante frecuente en la platería salmantina del tercer cuarto del siglo XVIII.

15.- CÁLIZ. Hacia 1775. José López de Neira. Monasterio de San Vicente el Real de Segovia.

Plata torneada, fundida, relevada y en parte dorada. 26, 16 y 8,5 cm. Marcas en el borde vertical del pie: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente; 59/MTRO; y LPs. Burilada larga y ancha en el interior del pie.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 576; fig. 352-353.

Copa ligeramente acampanada; rosa adornada con tres medallones enmarcados por rocalla, que encierran símbolos eucarísticos (espigas, racimo de uvas, y jarro), en alternancia con sendos querubines. El astil comienza con un cuerpo periforme. Nudo de jarrón con tres querubines en la zona alta. Pie circular con un primer cuerpo troncocónico estriado; seguido de otro de perfil convexo que se decora con tres medallones que también encierran motivos cristológicos (pelícano con sus crías, Cordero Místico y Ave Fénix), alternando con cartones y abundante rocalla; para terminar en peana cilíndrica.

El marcaje completo que presenta este cáliz indica que fue realizado en Salamanca hacia 1775 por José López de Neira (1751-1818), del que no se han dado a conocer obras.

16.- NAVETA. Entre 1789 y 1790. Francisco Montero. Iglesia parroquial de Garcillán.

12 M.C. TRAPOTE SINOVAS, "Custodia", en *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003, pp. 506-507.

13 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 260-263 y 282; pieza nº 223.

Plata moldeada, cincelada y punteada. 9 cm de altura; 14 cm de anchura; y 8,2 cm de fondo. Marcas en la tapa: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente; 89/SILVA; y F./MTRO; repetidas en la parte superior de la nave. Burilada ancha y larga junto a la charnela de la tapa. Ha perdido el vástago y el pie. **Inédita**.

Nave de tipo semiaovado; tapa sinuosa con charnela; popa elevada con adorno de doble venera de rocalla que se extiende por la tapa; y casco decorado con lengüetas sobre fondo punteado.

Por sus marcas sabemos que fue realizada en Salamanca entre 1789 y 1790 por Francisco Montero, platero nacido en torno a 1733, que aprendió con Manuel García Crespo y falleció en 1816. De este mismo artífice veremos después el incensario de la iglesia parroquial de Labajos. El marcador es Enrique Silva, quien actuó como tal desde 1781 hasta 1798, cambiando con frecuencia la cifra de su marca, por lo que esta naveta se puede datar entre 1789 y 1790, ya que usó una variante distinta para 1791.

A pesar de la pérdida del vástago y del pie, el casco destaca por su notable dibujo, con decoración rococó que la define estilísticamente, combinando con maestría las lengüetas sobre fondo punteado con la rocalla.

17.- INCENSARIO. Entre 1802 y 1804. Francisco Montero. Iglesia parroquial de Labajos (lám. 2).

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada, recortada y calada. 25 cm de altura; 12 cm de diámetro de la casca; 7,5 cm de diámetro del pie; y 10,5 cm de diámetro del manípulo. Marcas por toda la pieza: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente; 802/ROMAN; y F./MTRO. **Inédito**.

Cuerpo del humo de perfil sinuoso con tres caras caladas y decoración de espejos ovales separados por franjas rectangulares, dispuestas en oblicuo que descansan sobre cuello cóncavo estriado que apoya en peana cilíndrica; y remate cupuliforme, asimismo calado, compuesto por lengüetas. Casca semiesférica adornada con lengüetas, dispuestas al sesgo y con pequeños motivos vegetales grabados por encima. Pie circular de poca elevación. Manípulo circular de perfil sinuoso con franja de rocalla, pestaña saliente y remate de anilla adornada con cartones vegetales y roseta superior.

De nuevo el marcaje completo permite afirmar que fue realizado en Salamanca entre 1802 y 1804 por Francisco Montero (h.1733-1816). En este caso el marcador es Antonio Román, quien actuó como tal desde 1798 hasta 1808 empleando distintas variantes, a veces anuales, como por ahora no se han encontrado las correspondiente a 1803 y 1804, tenemos que datarlo entre 1802 y 1804, pues de 1805 existe otra variante.

Se trata de una obra bien resuelta, de proporciones armónicas y variada decoración, pero siguiendo una estética claramente rococó, por lo que resulta un poco retardatario en su lenguaje.



LÁMINA 2. *FRANCISCO MONTERO. Incensario (1802-1804). Iglesia parroquial de Labajos (Foto © Francisco Javier Montalvo Martín).*

18.- INCENSARIO. Entre 1816 y 1822. Mariano Hernández. Monasterio de San Vicente el Real de Segovia.

Plata fundida, torneada, cincelada, grabada, recortada y calada. 26 cm de altura; 12 cm de diámetro de la casca; 7,7 cm de diámetro del pie; y 7 cm de diámetro del manípulo. Marcas por toda la pieza: BAJO; M/HrNZ (N y Z con el trazo al revés); cabeza femenina encima de acueducto de dos arquería dobles sobre 825; y ./….TO.

Bibliografía: E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 276. La autora no identificó las marcas, por lo que pensó que es una obra segoviana de autor desconocido.

Cuerpo del humo de perfil sinuoso con tres caras caladas y decoración de dos grandes cartones en ese que encierran una roseta que descansa sobre peana cilíndrica; remate cupuliforme, también calado, formado por hojas de acanto. Casca se-

miesférica adornada con hojas de acanto estilizadas. Pie circular de poca elevación. Manípulo de tipo circular compuesto por pestaña saliente, cuerpo convexo decorado con una zona de hojas de acanto, otra punteada, y remate de anilla adornada con cartones vegetales y roseta superior.

A pesar de la deficiente impresión de las marcas, no cabe duda de que se trata de una obra realizada en Salamanca por Mariano Hernández, entre el 15 de noviembre de 1816 y 1822, es decir, durante el periodo de actuación del marcador Felipe Esteban Bajo. No obstante, fue remarcada en Segovia por el marcador Antonio Benito Gómez entre 1825 y 1827.

La marca personal del platero Mariano Hernández, corresponde al punzón nº 78, dado a conocer por el profesor Manuel Pérez Hernández[14]. Respecto al remarcaje en Segovia, cabe subrayar que se da a conocer ahora la primera variante, como marcador, de Antonio Benito Gómez, quien actuó como tal en dos ocasiones, la primera desde el 9 de enero de 1824 hasta el 2 de enero de 1828, periodo al que pertenece esta marca; y la segunda al periodo comprendido entre el 4 de enero de 1831 y el 13 de noviembre de 1835, fecha de su fallecimiento[15].

19.- VINAJERAS. Entre 1820 y 1830. Iglesia parroquial del Salvador de Segovia.

Plata fundida, torneada y relevada. 8,5 cm de altura, 7 cm de anchura y 4 cm de diámetro de pie. Marca en la tapa de ambas: cabeza frontal de toro dentro de óvalo. Algunos deterioros en cuerpo y pie de ambas. **Inéditas**.

De tipo periforme con pico saliente adosado y alabeado. Pie circular con elevación troncocónica y peana cilíndrica. Asa de bastoncillo en ese. Tapa cupuliforme con charnela y decoración relevada de racimo de uvas y espigas, respectivamente.

La única marca que presentan corresponde a la de localidad de Salamanca, que fue empleada por tres marcadores distintos, el primero en hacerlo fue Felipe Esteban Bajo, quien actuó, según indicamos, entre el 15 de noviembre de 1816 y 1822, aunque es muy probable que esta variante la utilizara al final de su actuación, ya que antes usó otra distinta, como hemos visto en el anterior incensario del monasterio de San Vicente el Real de Segovia; también la utilizó durante todo su mandato, entre 1822 y 1824, el marcador Joaquín de Cándenas; y por último, Bernabé Sahagún Hidalgo, quien ocupó el cargo entre 1824 y 1850, pero debió de utilizarla al principio, pues más tarde empleó otra distinta, como veremos. Por tanto, podemos fechar estas vinajeras aproximadamente entre 1820 y 1830.

14 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La congregación de plateros de Salamanca.* Salamanca, 1990, p. 81, punzón nº 78.

15 F.J. MONTALVO MARTÍN, "Marcas de localidad, cronológicas y de marcadores en la platería segoviana de los siglos XVIII y XIX", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004.* Universidad de Murcia, 2004, p. 344. En esta ocasión nos preguntábamos si existían las marcas de localidad y cronológica correspondiente a su primera actuación como marcador (1824-1827), ya que no habíamos encontrado pieza alguna con estas marcas, pero ahora podemos afirmar que existe.

Son piezas sencillas, pero bien proporcionadas, que se inspiran en modelos precedentes, como las estudiadas antes de Manuel Cardeñosa.

20.- COPÓN. Entre 1830 y 1850. Félix Ágreda. Iglesia parroquial de Monterrubio (lám. 3).

Plata torneada y fundida. 20 cm de altura; 9,5 cm de diámetro del pie; y 9 cm de diámetro de la copa. Marcas en la pestaña saliente de la tapa y en el borde vertical del pie: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente; B/ IDALGO (unidas DAL); y F./AGREDA. **Inédito**.



LÁMINA 3. *FÉLIX ÁGREDA. Copón (1830-1850). Iglesia parroquial de Monterrubio (Foto © Francisco Javier Montalvo Martín).*

Copa cilíndrica. Tapa circular escalonada compuesta por pestaña saliente, cuerpo de perfil cóncavo y elevación semiesférica rematada con cruz latina de brazos abalaustrados. El astil comienza con un cuello cóncavo. Nudo periforme invertido. Pie circular escalonado con zona superior que se eleva en el centro; otra de perfil sinuoso; y peana cilíndrica.

La primera marca corresponde a la de localidad de Salamanca. La segunda pertenece al marcador Bernabé Sahagún Hidalgo, quien actuó como tal entre 1824 y 1850. La tercera es inédita y pertenece al artífice Félix Ágreda, quien aparece mencionado en el padrón municipal de 1835 residiendo en la calle Albarderos[16]. Respecto a su datación, por razones estéticas y porque el marcador está usando la segunda variante de marca de localidad, podemos situarla entre 1830 y 1850.

21.- NAVETA. Entre 1830 y 1850. Félix Ágreda. Iglesia parroquial de Garcillán.

Plata moldeada, torneada, cincelada y punteada. 10 cm de altura; 14 cm de anchura; 8 cm de fondo; y 9,5 cm de diámetro de pie. Marcas por toda la pieza: escudo oval coronado con toro pasante de perfil izquierdo sobre puente; B/IDALGO (unidas DAL); y F./AGREDA. Ha perdido el vástago. **Inédita**.

Nave de tipo semiaovado; tapa plana con decoración punteada de un círculo en el centro y una cenefa en el borde, y charnela; popa semiesférica con adorno de roseta de seis pétalos en la cúspide; y casco decorado con hojas de acanto. Pie circular escalonado que comienza con un gran cuerpo troncocónico con decoración de hojas de acanto arriba y moldura de puntos abajo; y peana cilíndrica saliente.

Presenta las mismas marcas que el anterior copón de Monterrubio, por lo que fue realizada en Salamanca, entre 1830 y 1850, por Félix Ágreda.

Es un tipo de naveta bastante común en Salamanca durante el segundo cuarto del siglo XIX, que se caracteriza por la forma semiaovada del casco, el pie circular escalonado y la decoración de la tapa, casco y pie, a base de hojas de acanto estilizadas.

Conclusiones

De las veintiuna piezas de plata realizadas en Salamanca que se conservan en templos segovianos, nueve eran inéditas hasta ahora, lo que supone un porcentaje muy elevado respecto a las publicadas. Entre estas últimas, muchas estaban mal clasificadas, como la tembladera de las clarisas de Villacastín, pues se había publicado como taza de binar, se dudaba de su origen salmantino y se desconocía la marca personal de Antonio Sánchez; el cáliz de Juan de Figueroa de Navas de San Antonio estaba datado en 1658, cuando en realidad es 1698, como indica su inscripción; no se habían visto las marcas de la bandeja de San Martín de Segovia, por lo que estaba catalogada erróneamente como obra segoviana; el juego de vinajeras de las clarisas de Villacastín se incluía en el catálogo de obras de Juan Montero, aunque obvia-

16 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería*… ob. cit., p. 31.

mente es de Manuel Cardeñosa; el cáliz de José López de Neira del monasterio de San Vicente de Segovia estaba incluido asimismo entre las obras de Juan Montero; la concha bautismal de la parroquia de Hoyuelos también se adjudicaba al catálogo de Juan Montero, aunque por otro lado se dice que es de Antonio Rincón; y del incensario del monasterio de San Vicente de Segovia tampoco se identificaron correctamente las marcas, por lo que se consideraba obra segoviana.

Las obras inéditas son la cruz de altar de Aldeanueva del Codonal (h. 1730); el relicario de San Antón de la iglesia de Santa Eulalia de Segovia (1753-1758) con marca de José Joaquín Dávila; la sacra central y los cuatro ramilletes de Manuel Cardeñosa de la iglesia de San Lorenzo de Segovia (1767); la naveta de Francisco Montero de la iglesia parroquial de Garcillán (1789-1790); el incensario de Francisco Montero de la parroquia de Labajos (1802-1804); las vinajeras de la iglesia del Salvador de Segovia (1820-1830); el copón de Félix Ágreda de la iglesia parroquial de Monterrubio; y la naveta de Félix Ágreda de la parroquial de Garcillán.

Se dan a conocer las marcas personales de los plateros José López de Neira y Félix Ágreda, inéditas hasta ahora.

En el apartado del catálogo de obras nuevas de los plateros salmantinos se incorporan varias piezas, entre las que cabe destacar el relicario de San Antón marcado por José Joaquín Dávila de la iglesia de Santa Eulalia de Segovia; la sacra central y los cuatro ramilletes de Manuel Cardeñosa de la iglesia de San Lorenzo de Segovia; la naveta de Garcillán y el incensario de Labajos de Francisco Montero; el copón de Monterrubio y la naveta de Garcillán de Félix Ágreda.

Por último, y como consecuencia del estudio del incensario de Mariano Hernández del monasterio de San Vicente de Segovia, que fue remarcado poco después en Segovia, hemos hallado la marca de localidad de dicha ciudad castellana con cronológica fija (1825-1827), correspondiente al primer periodo de actuación del marcador Antonio Benito Gómez, cuando ocupó el cargo entre el 9 de enero de 1824 y el 2 de enero de 1828, periodo al que pertenece esta marca, que no habíamos podido encontrar antes.

La orfebrería en el monasterio de San Pedro de Osuna

ANTONIO MORÓN CARMONA
Patronato de Arte de Osuna

El monasterio de San Pedro es uno de los tres de clausura femenino de los que perviven en Osuna. Son varias sus singularidades: su retablo rococó es uno de los pocos de este estilo en la localidad, su peculiar claustro está formado por una hilera de casas de un tramo de calle que se cerró en el siglo XVI y, por último, da nombre a la calle más monumental de Osuna, donde destacan el palacio del Marqués de la Gomera y la Cilla del Cabildo Colegial. En su origen confluyeron dos fundaciones distintas. La primera fue la del templo de San Pedro, erigido por Don Pedro Téllez-Girón y de la Cueva, I Duque de Osuna, destinado al enterramiento de sus criados[1]. Luego, en 1564, Doña Isabel Méndez de Sotomayor, camarera de la Duquesa de Osuna y viuda del contador Don Gonzalo de Baeza, fundó un monasterio de la Orden de Nuestra Señora del Carmen bajo la advocación de Santa Isabel, siendo ella la primera priora y nombrando como patronos a Doña María de la Cueva, condesa viuda de Ureña, a su hijo Don Pedro Téllez-Girón y a su esposa Doña Leonor de Guzmán y Aragón. La fusión de ambas se produjo en 1573, cuando las religiosas se trasladaron a la iglesia de San Pedro donde siguen hasta la actualidad.

Los estudios realizados sobre la orfebrería en Osuna han abordado las colecciones de la Colegiata, del monasterio de la Encarnación y de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación[2], quedando aún un importante vacío bibliográfico con

1 J. SÁNCHEZ HERRERO, "Osuna. La villa y su gobierno ducal. La iglesia y la religiosidad. (1695-1739)". *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*. Sevilla, 1995, p. 379.

2 M.J. SANZ SERRANO, *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Obra Cultural Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla. Sevilla, 1979 y "La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación". *Archivo Hispalense* nº 190 (1980), pp. 105-112. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "La platería en la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Osuna (Sevilla)". *Archivo Hispalense* nº

respecto al resto de templos de la villa ducal. En el verano de 2013, el autor del presente capítulo, llevó a cabo el inventario de los bienes artísticos del monasterio de San Pedro por encargo del Patronato de Arte de Osuna. A partir de dicho trabajo, surge la necesidad de dar a conocer la colección de orfebrería con que cuentan las madres carmelitas mediante la redacción de un artículo inédito. Se trata de una serie de piezas desconocidas, hasta este momento, que nunca antes se han estudiado. Para su análisis, se han organizado en tres grupos: aquellas que se usan en las celebraciones litúrgicas, los atributos de las imágenes devocionales y otras de origen profano que han llegado al monasterio como donaciones.

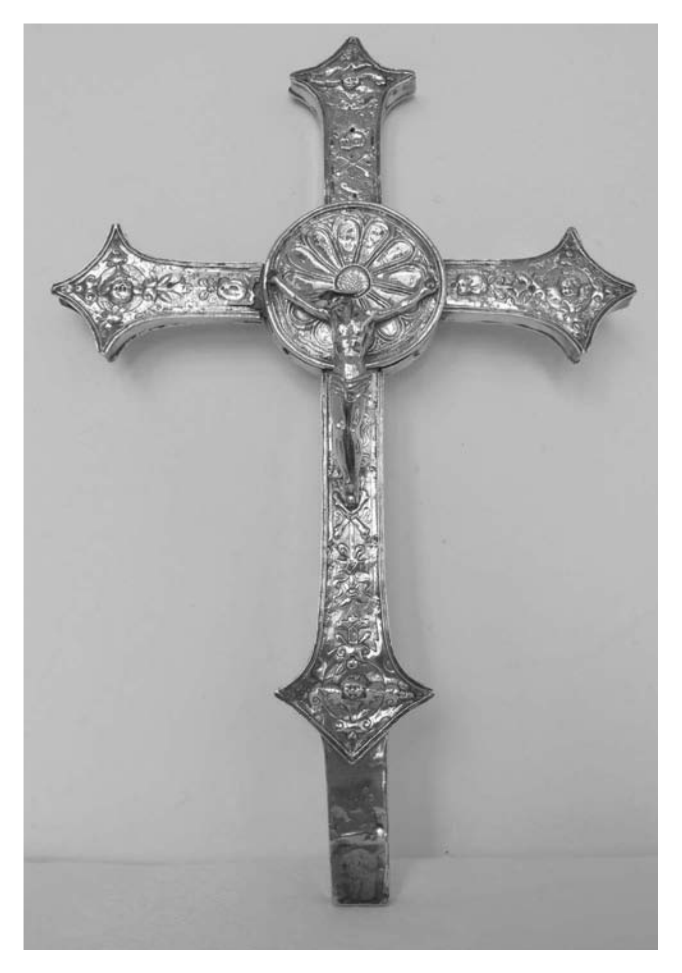


LÁMINA 1. *Cruz alzada (Foto Pedro Jaime Moreno de Soto).*

258 (2002), pp. 177-194.

Las primeras noticias de la existencia de un ajuar de platería corresponden al primitivo monasterio de Santa Isabel, cuya fundadora y benefactora Doña Isabel Méndez de Sotomayor legó unas piezas que se detallan en su testamento fechado el 16 de diciembre de 1580: "*Declaro que una* (…) *de plata con su manzana que me costó 50 ducados y un cáliz grande de plata e un incensario de plata nuevo que en le puse sobre otro viejo que di de plata 24 ducados, un relicario de plata e una calderita pequeña guarnecida de plata, mandose todo ello al convento*"[3]. La primera pieza que se describe, a primera vista, no se identifica por una rotura en el papel. Sin embargo, su designación en femenino y que contaba con una manzana nos da la clave para identificarla con una cruz.

En efecto, del primer ajuar se ha conservado la cruz procesional, una pieza que llama especialmente la atención. En una obra hecha en plata de 45 cm. de altura (lám. 1), sus brazos son planos y en la parte inferior del *patibulum* aparece una tarja rectangular con la fecha *1571.* Cuenta con un extremo inferior que se introduce en el astil para portarla pero no ha permanecido la manzana. Se decora con labrados con poco relieve, por ambas caras, que reproducen candelieri renacentistas muy sencillos y singulares: entre cintas se combinan los atributos de la Pasión con calaveras y fémures cruzados. En el anverso del *patibulum*, aparecen las cinco llagas arriba y la cruz con solo dos clavos abajo, mientras que en el reverso están, de arriba abajo: los dados y la escalera, las tenazas, martillo, lanza y caña con esponja y la columna con los flagelos. Los extremos tienen cabezas de ángeles aladas, apareciendo dos en la parte superior quizá resultado de un arreglo posterior. Las calaveras son especialmente significativas puesto que trasmiten un uso funerario, seguramente para entierros o misas de exequias de las religiosas. Sin embargo, la decoración de candelieri resulta un poco tardía para la fecha de 1571, hecho al que hay que sumar otros dos rasgos de la cruz. El primero de ellos es que, en la intercesión de la cruz, aparece un gran tondo que resulta desproporcionado. En otras cruces de la época, el tondo central suele tener su correspondencia, tanto en dimensiones como en localización, con los que rematan los extremos de la cruz, algo que no se da en ésta, puesto que sus terminaciones son semi-rombiales cóncavas. El segundo es la figura que se representa el reverso del citado tondo: Dios Padre aparece con una iconografía de raigambre totalmente medieval, alejado de la mesura renacentista que debiera tener en 1571. En tres cuartos, está vestido con túnica ceñida a la cintura y capa, sosteniendo una gran bola del mundo en su mano izquierda mientras que alza la derecha en actitud de bendecir, en una ademán muy estático. El gesto de su rostro es grave, frontal, con larga barba y coronado por una mitra. Se rodea de rayos apuntados lisos y, entre ellos, tiene la marca T rematada por una O minúscula[4], lo que nos descubre que se trata de una obra toledana. Al contrario de lo que sucede con Dios Padre, la figura del Crucificado en el anverso está más en consonancia con el estilo de la época. Está

3 Archivo monasterio San Pedro de Osuna (A.M.S.P.O.). Archivador 14, carpeta A, s/f.

4 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1999, p. 80.

sujeto por tres clavos, tiene las manos algo desproporcionadas, con la cabeza inclinada sobre el pecho en el lado derecho y coronado por una aureola circular, cubierto por un sencillo sudario plegado. Trasmite una muerte serena, apenas enturbiada por un leve gesto doloroso en su rostro. El anverso del tondo está decorado con gallones, como una gran flor, con su centro decorado con diminutas semiesferas.

Desafortunadamente, el desconocimiento existente al día de hoy de la producción toledana del siglo XVI, nos impide encontrar ejemplares parecidos salidos de estos talleres. No obstante, si tenemos en cuenta las cruces hechas en los cercanos obradores de Alcalá de Henares, intuimos ciertos parecidos con las obras de Juan Francisco, todas de mediados de dicha centuria, lo que nos delata el carácter retardatario de este crucero, que sin duda igualmente se advierte en el superado candelieri[5]. Por ello, su autor anónimo, no era de primera línea puesto que no estaba al tanto de las innovaciones artísticas, utilizando unos esquemas retardatarios y arcaicos para el año de su realización, 1571. Por último, su procedencia toledana, es decir importada, queda ratificada porque Doña Isabel Méndez de Sotomayor tendría durante su vida una movilidad amplia más allá de Osuna: como esposa del contador Don Gonzalo de Baeza, cuya cercanía con Toledo es manifiesta o como camarera de la I Duquesa Doña Leonor de Guzmán que, por su presencia en Madrid, tendría acceso a las ferias donde concurrían piezas de diversas ciudades.

Todo templo católico requiere, para la celebración de la Eucaristía, de una serie de piezas litúrgicas labradas en plata. Entre ellas, el monasterio cuenta con cinco cálices de plata que van desde el periodo Barroco hasta el estilo Imperio. El más antiguo data de mediados del siglo XVIII y es una pieza singular de cuentas custodian las carmelitas. El cáliz es una pieza de 24 cm. de plata dorada que no cuenta con marca. Parte de una base alabeada con doble pestaña, en ella se mezclan hojas de aspecto carnoso con roleos, dentro de los cuales aparecen unas cabezas de ángeles aladas de facciones muy redondeadas. El astil cuenta con nudo piriforme invertido gallonado, con sencillas flores abiertas de cuatro pétalos. La copa presenta estrangulamiento por una moldura en su mitad, estando dividida su parte inferior por costillas donde se alternan dos tipos de hojarascas. La presencia de las citadas costillas en la copa acusa un cierto arcaísmo.

Si tenemos en cuenta lo descrito, el diseño de su base y su ornamento son bastante comunes en los planteamientos estéticos de los orfebres andaluces de mediados de la centuria, especialmente sevillanos y cordobeses, pero su nudo y el aludido arcaísmo de las costillas en la copa, nos hacen dudar sobre su adecuación a alguno de estos talleres. No obstante, no podemos descartar otros centros de producción no muy lejanos aunque de menor impacto en la platería local, por ejemplo el malagueño, cuyos obradores más organizados tuvieron una difusión más allá de sus límites provinciales. De hecho, el diseño de su nudo periforme invertido con las aristas

5 En concreto con las cruces de Mondéjar (Guadalajara) y Buitrago (Madrid). M.C. HEREDIA y A. LÓPEZ-YARTO, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 210-215.

verticales recorriendo su superficie, lo podemos ver en los cálices malagueños de la misma época, aunque bien es cierto que lo habitual es que se prolonguen en su desarrollo a la base y a la copa, algo que en el de Osuna no sucede, y que el resto del astil sea de un perfil más bulboso y no tan aristado[6].

Una pieza cordobesa de plata en su color es el cáliz que cuenta con la marca del león rampante hacia arriba, de esa ciudad, más las letras MAR, fiel contraste de Mateo Martínez Moreno[7], y la del autor AS/CONA, en dos líneas y al revés, junto a la fecha algo borrosa 93. Pertenece al platero cordobés Manuel Martínez Azcona en 1793 y su ornamentación se halla en transición del Rococó al Neoclasicismo. Por ello, en su superficie se combinan unas rocallas simétricas muy sencillas, con sus centros lisos a modo de espejuelos, con partes lisas. Entremezcladas, aparecen pequeñas florecillas y hojas de laurel. Su base tiene perfil mixtilíneo con pestaña, el astil tiene forma tronco-piramidal invertida con cabecitas infantiles pareadas entre sus vértices, y la copa tiene la parte superior dorada con el labio abierto hacia el exterior. Un ostensorio del mismo autor se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la propia localidad[8].

Los siguientes cálices son piezas de esquemas funcionales y prácticos. Contemporáneo al anterior, es un cáliz sevillano con la marca NO8DO, mayoritariamente liso con estrechas franjas con motivos vegetales. Su base es escalonada decorada con los citados motivos vegetales combinados con rombos alargados. El astil tiene forma de jarrón y la copa está dorada completamente, con moldura resaltada de separación a la mitad, y el labio abierto hacia el exterior. Más avanzado en el estilo, Neoclásico pleno, es otro liso con decoración troquelada con hojas lanceoladas en la moldura de la base, rombos entrelazados en el jarrón que forma el astil o pequeños rosarios de perlas distribuidos por varias partes, como en la separación de la copa, estando la parte superior dorada.

La presencia de una marca foránea en otro de los cálices se justifica porque se trata de una donación de *D. Manuel Holgado Pro*., tal y como se lee en la moldura de su base. De estilo neobarroco y dorado completamente, tiene las siguientes marcas: ByR, el escudo de la ciudad de Barcelona, con tres ramas superiores o corona, acotado por dos ramas de laurel y J/GINABREDA en dos líneas. Se trata de una obra de Josep Ignacio Ginabreda[9], seguramente de producción industrial, de mediados del

6 Ejemplos parecidos son los de las clarisas de Málaga, otro de su Catedral, obra de Bernardo Montiel, o el de José Peralta de la parroquia de Iznate. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, figs. 247, 251, 259. Tampoco podemos descartar un origen más lejano ya que se asemeja también, aunque sólo en el diseño del nudo, a los cálices novohispanos del siglo XVIII, como los conservados en el colegio de las madres adoratrices de Sevilla o en la iglesia de San Mateo de Jerez de la Frontera. Aunque bien es cierto que las aristas aquí son más angulares que las que muestra el ejemplar de San Pedro de Osuna. M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla, 1995, pp. 56 y 60.

7 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de Platería Cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 123.

8 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 184.

9 M. SAURI y J. MATAS, *Manual Histórico-Topográfico estadístico y administrativo*. Barcelona, 1854, p. 247.

siglo XIX. Su base aparece dividida en tres por molduras con secuencia de esferas sobre ellas. Entre sí, hay cartelas con algunos símbolos de la Pasión (gallo, paño de la Verónica y jarro y jofaina), y eucarísticos, espigas de trigo y pámpanos de uvas. El astil se estrecha y se abre desde unas hojarascas hasta el nudo, reproduciendo el esquema de la base que parece prolongarse hasta ahí. Ahora aparecen los dados, el INRI y una antorcha. La mitad inferior de la copa muestra la bolsa con las monedas, la columna con los flagelos cruzados y un farol, entre rocallas simétricas separadas por cabezas de ángeles aladas.

En el archivo del monasterio se hace referencia a un cáliz más, proveniente de la capilla de San Sebastián de Osuna. En el documento se cuenta cómo el canónigo penitenciario de la catedral de Cádiz, Miguel Benito de Ortega, donó unos ornamentos a la congregación de la Vía Sacra, existente en dicha capilla, en 1779. Su voluntad era que si se extinguiera la congregación o se cerrase la capilla, pasasen al monasterio de San Pedro. La recepción se produjo en 1854 y se describen las piezas: "*cáliz de plata sobredorada con esmaltes en su pie, tronco y copa, patena y cucharita de plata, su peso 56 onzas y 8 adarmes*"[10]. No se conserva este cáliz, pero por esa descripción del mismo y de la indicación en ella de esmales se puede deducir que fuera del siglo XVII, quizás similiar a los que se encuentran en la Colegiata de Osuna.

Frente a los cinco cálices que se conservan, sólo existen dos copones reseñables. El primero es de plata dorada y proviene del convento de Écija cuya comunidad se fusionó con la de Osuna en 1852. Pasados unos años, las monjas abandonaron el monasterio por diferencias, puesto que unas seguían los rezos propios de la orden y otras los de la diócesis. Por ello, reclaman "*un copón dorado con cruz de esmeraldas en la tapa y que tiene unida al mismo*"[11]. El copón fue realizado en la población de origen, pues cuenta con la marca de un sol de la ciudad de Écija, con rasgos faciales, y a ambos lados el apellido FRANCO, uno al revés y otro acompañado por la cifra 801. Uno corresponde al autor José Franco Hernández Colmenares[12] y el otro al fiel contraste de José Franco Barrera[13], en 1801, quien contrasta también el ya citado ostensorio de la parroquia de Nuestra Señora de Consolación. La pieza es completamente lisa, decorada con finos rosarios de perlas, en la que destaca sobremanera la cruz que remata la tapadera. Trabajada a dos caras, está formada por seis flores de pequeños pétalos en cuyos centros aparecen esmeraldas, en un total de diez grandes y otras diez más pequeñas. En la intercesión del *stipes* con el *patibulum* hay un brillante y otros menores a mitad del *patibulum.* Su vistosidad y "*por no tener ninguno ni recursos para comprarlo*" serían los motivos por el que las religiosas de Osuna negaron su devolución ante la insistencia durante veinte años de las otras monjas.

10 A.M.S.P.O. Archivador 17, carpeta H, s/f.

11 A.M.S.P.O. Archivador 17, carpeta A, s/f.

12 G. GARCÍA LEÓN, "El arte de la platería en el convento de la Merced Calzada de Écija", en A. MARTÍN PRADAS (coor.), *500 Aniversario de la Fundación de Nuestra señora de la Merced y la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Stmo. Cristo de la Exaltación en la Cruz de Ecija*. Écija, 2010, p. 273.

13 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., p. 184.

Existe un ejemplar parecido, liso y con una cruz de pedrería superior en la parroquia de San Juan de Écija, fechado en 1784 y obra del mismo autor[14]. El segundo copón es cordobés con la marca de la ciudad, la de AGVI y el contraste borrado con el número 14, correspondiente al platero José de Aguilar[15] en 1814. Su ornamentación se ha visto reducida sólo a finísimas cuentas de perlas. Es muy similar en cuanto a la forma del gollete de la base y al astil al cáliz sevillano anteriormente citado, puesto que se tratan de modelos más o menos seriados.

De época Neoclásica e Imperio son los juegos de vinajeras. La más antigua conservada es una sencilla salvilla de plata en su color, sobre patas, lisa con moldura y rosario de perlas en su perímetro y una flor en resalte central. Cuenta con varias marcas: el león rampante cordobés hacia la izquierda, BEGA6, del fiel contraste Diego de Vega y Torres en 1806, y AGVI/LAR en dos líneas y algo borroso, del ya mencionado José de Aguilar. En el reverso, tiene la burilada y una inscripción en mayúsculas ilegible, posiblemente del donante. El mismo fiel contraste de BEGA aparece en un copón de la Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria de Osuna, de 1813[16]. Otro juego está compuesto por salvilla, pareja de jarros y campana en dorado. Siguiendo el estilo neobarroco, similar al cáliz de Josep Ignacio Ginabreda, la salvilla se decora por una gran greca donde se entremezclan veneras con racimos de uvas y espigas de trigo principalmente, y en cuatro cartelas aparecen los dados, la bolsa con las monedas, la columna y la caña con la esponja y la lanza cruzadas. No cuenta con más marca que la burilada. Los jarros toman la forma de las tipologías civiles francesas, con cuerpo panzudo gallonado, asa en forma de ese y tapa individualizadas con sendas piedras roja y blanca, para identificar el uso del vino y del agua. La campanita es lisa y se caracteriza por estar rematada por la figura de un regordete angelito, muy del gusto de la época. El último juego tiene en el reverso de la salvilla, aparte de la burilada, la leyenda *Donación de la Sra. Da. María del Carmen Alcázar Caballero para el Conto de Religiosas Carmelitas de Sr. S. Pedro. Osuna,* año del Señor de 1894. Se trata de la madre de Sor Ana María del Señor San Elías Fernández Alcázar Caballero. Los jarros tienen cuerpo cónico invertido y cuello ancho, con asas formadas por dos ces contrapuestas y las tapaderas decoradas con un pámpano de uvas. El cuerpo de los jarros y la campana comparten la misma decoración con dos ces enfrentadas y en su centro un espejuelo liso. La campana, por su parte, se remata por la efigie del Corazón de Jesús, devoción floreciente a finales del siglo XIX. La salvilla tiene resalte central para la campana y en su borde se adorna con espigas de trigo, muy apropiados por el uso que presta.

Para la exposición del Santísimo Sacramento el monasterio cuenta con dos ostensorios del siglo XIX. El más destacado es de estilo neobarroco (lám. 2). Su origen se encuentra en la donación testamentaria de un cáliz inservible, más un incremen-

14 G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija*. Sevilla, 2001, fig. 114.

15 M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. T. II. Sevilla, 1976, p. 72.

16 Entre abril y julio de 2013, el autor del presente artículo realizó el inventario de los bienes artísticos de la Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria por encargo de su párroco Rvdo. P. Mariano Pizarro Luengo.

to de 600 u 800 reales que, en 1845, don Francisco Amador, natural de Osuna y presbítero secularizado del Orden de Santo Domingo, mandó se empleasen en la construcción de una custodia que imitase a la que había "*en la Victoria*" para Sor Ana Lavado, religiosa de velo blanco. La obra se le encargó al maestro platero, residente en Osuna, Mariano Rubio en 1848, con un peso de 83 onzas y un valor de 2626 reales[17]. Tiene un esquema funcional donde predominan las superficies lisas, las formas redondeadas y sobrepuesta aparece una sencilla decoración troquelada a base de palmetas en la base y hojas colocadas en distintas posiciones a lo largo de toda la pieza. El viril está rodeado de ramas entrelazadas con hojas y pámpanos de vid y de las típicas cuentas de perlas, en el reverso se lee el nombre del donante: *A devocion del Pro. D. Franco. Amador 1848*. Se rodea de haces de rayos plisados y otros ondulantes. Según la voluntad del donante, su ejecución debía seguir el modelo de una existente en el antiguo convento de mínimos de Nuestra Señora de la Victoria, hoy parroquia[18]. La significación de esta pieza viene porque el nombre de su autor se suma a la escueta y desconocida lista de plateros en Osuna durante el siglo XIX. Al no contar con marca, sólo con la burilada, en principio se desconoce cómo marcaba Mariano Rubio[19]. El otro ostensorio llegó al monasterio desde el extinto convento de Estepona recientemente. Se realizó en Córdoba, pues cuenta con la marca del león rampante, la del contraste 909 MERINO, de Antonio Merino[20] en 1909, y la del autor MONTERO. Su estilo ecléctico conjuga el recuerdo de las piezas góticas en la base lobulada, decorada con medallones ovalados dorados, y en el astil en forma hexagonal, mientras que el resplandor tiene rayos biselado, estando el viril dorado con cabezas de ángeles aladas. El recorrido posterior a su ejecución de esta pieza está escrito en la moldura de la base: DONATIVO DE D. JOSÉ TROYA DOMINGUEZ OLVERA 1922.

El uso del incienso como máximo honor a la presencia de Jesús en la Eucaristía, queda materializado en un espléndido juego de incensario y naveta (lám. 3). El incensario parte de una base circular y en su cuerpo inferior aparecen grabadas unas rocallas simétricas sobre fondo liso. Destaca el cuerpo de humo, de forma cilíndrica, con grandes rocallas asimétricas caladas separadas por estrechas columnillas salomónicas, culminado con tapa cupuliforme con orificios circulares y semicirculares entre pequeñas ces también grabadas. El platillo superior, donde se recogen las cadenas que unen los distintos cuerpos, vuelve a repetir la forma

17 A.M.S.P.O. Archivador 17, carpeta G, s/f.

18 La parroquia de Nuestra Señora de la Victoria fue creada en 1911 y no se conoce con certeza la procedencia de algunas piezas de su actual ajuar de platería, las que quedaron de los frailes mínimos o las que llegaron de otros lugares al crearse la parroquia. Actualmente existe un ostensorio de la primera mitad del siglo XVII con rayos ondulados, siendo éste el único rasgo que pueden compartir con el ostensorio realizado por Mariano Rubio para el monasterio de San Pedro.

19 En el monasterio de la Encarnación de Osuna, el Cristo del Amparo tiene unas potencias con la marca *Rubi*o cuya grafía, en minúscula y cursiva, es decimonónica propia de la época de Mariano Rubio. Con seguridad puede corresponder al mismo platero.

20 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. T. II. Badajoz, 2008, p. 791.



LÁMINA 2. *MARIANO RUBIO. Ostensorio (1848) (Foto Pedro Jaime Moreno de Soto).*

de la peana. En el platillo es donde se lee la marca del autor, SANCHE, con la N invertida y la H y E fundidas. Se trata del cordobés Juan Sánchez Izquierdo[21], uno de los plateros cordobeses más representativos del Barroco de la primera mitad del siglo XVIII, situándose la pieza en el final de su producción (+1756). La naveta no tiene marca pero, por el estilo, se debe al mismo artífice. Mantiene la forma, de tradición manierista, de reproducir un bergantín. Igual que el incensario, comparte la base entorchada con rocallas simétricas sobre fondo liso. Su panza está acanalada, la proa tiene una cabeza de niño de facciones redondeadas y sobre la tapa hay una paloma en actitud de volar. La popa está decorada con un par de ventanas de medio punto separadas por columnas, una barandilla recorre el perímetro superior y la

21 F. MORENO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 136-141.

tapa tiene el escudo del Carmen de la antigua observancia. Se trata, por tanto, de unas piezas encargadas ex profeso por la comunidad de religiosas. Una pieza análoga es la naveta que poseen las mercedarias descalzas de Osuna, contemporánea en el tiempo y compartiendo la forma de bergantín, la decoración en rocallas, la paloma en la proa y las ventanas en la popa.



LÁMINA 3. *JUAN SÁNCHEZ IZQUIERDO. Juego de incensario, naveta y cucharilla (Mediados del siglo XVIII) (Foto Pedro Jaime Moreno de Soto).*

Relacionadas con el culto a la Eucaristía están las siguientes piezas que nos van a introducir hasta nuestros días. De la segunda mitad del siglo XIX y siguiendo el eclecticismo estético, son el viso de sagrario, un juego de sacras y unos candeleros. El viso, por su función de cubrir el sagrario, cuenta con una ornamentación alusiva al pan y al vino y la inmolación de Cristo en la cruz. Una hojarasca de ramas de vides y espigas de trigo entrelazadas recorre su perímetro y, al centro, un pelícano sobre nubes que se rasga el pecho para alimentar a sus crías. Tiene fondo de tisú de plata. La pieza es ecléctica estilísticamente puesto que dicha hojarasca tiene una plástica neogótica mientras que el remate superior es neobarroco. El juego de sacras

también tiene una crestería neobarroca, estando los marcos lisos decorados en sus esquinas con los bustos de los evangelistas. Los candeleros, por su parte, son una pareja de gran tamaño, 117 cm. de altura, hechos en fundición de estilo neogótico. Tiene una base con tres pies y se reproducen unos ventanales bíforos con rosetón sobre ellos y enmarcados por un chapitel rematados por pequeños florones. En los diferentes cuerpos del astil se repiten ventanales similares y pequeños rosetones lobulados. El máximo desarrollo se encuentra en la parte superior con tres cuerpos de velas superpuestos para acoger un total de trece cirios. En esta parte se utilizan las hojarascas de vides mezcladas con las espigas. Cabe citarse una palmatoria y una bandeja de comunión, ambas de metal plateado y dorado respectivamente, con las marcas del fabricante MENESES/MADRID y la del metal plateado, de finales del siglo XIX y primera mitad del XX. La palmatoria es lisa con incisiones romboidales en el perímetro de su estilizada asa y la bandeja tiene forma lobulada con agarrador por un extremo. Por último, en 1955 las madres carmelitas encargaron al platero cordobés Francisco Díaz Roncero, la puerta del sagrario del retablo mayor, empleándose para ello unos rayos de plata de una ráfaga que estaba en desuso. Tiene forma de medio punto y reproduce el pasaje del Libro de los Reyes 19, 1-8 donde se narra que el profeta Elías se quedó dormido en el desierto como símbolo de que su fe se había derrumbado, pero un ángel se le apareció ofreciéndole una galleta cocida y un jarro de agua para recuperar fuerzas. Esta iconografía casa perfectamente el mensaje de que el cuerpo y la sangre de Jesús son el verdadero alimento que sustenta el alma, con la figura del profeta Elías, padre espiritual de la Orden del Carmen. Es significativo como se mantiene la vinculación con la platería cordobesa hasta época reciente, una vez que hemos identificado hasta cuatro piezas provenientes de dicha ciudad desde la primera mitad del siglo XVIII.

La pervivencia del monasterio de San Pedro durante cuatrocientos cincuenta años y, especialmente, con las religiosas de la Orden del Monte Carmelo, se ha materializado en las piezas de platería que conforman los atributos de las imágenes devocionales. Una de esas imágenes es un Crucificado anónimo de papelón, que se veneraba en la iglesia y desde hace pocos años se encuentra en la clausura. Cuenta con unas potencias en forma de diadema, sin marcas, con tres haces de rayos, alternos lisos y ondulados biselados, que parten de otras tantas bases con formas vegetales carnosas que confluyen hacia el interior, dejando el centro liso. Se datan de la primera mitad del siglo XVIII. Este Crucificado usa, también, una aureola circular que no le pertenece, con medias rocallas alternas con pequeñas nubes, rodeando una cruz de San Juan y terminada en rayos biselados, de finales del siglo XVIII.

Entre las diversas imágenes de la Virgen del Carmen que reciben culto, dos de las que se encuentran en la clausura son las que portan los atributos más antiguos. Una es una pequeña talla que se encuentra en la grada baja. Su corona es una pieza barroca de la primera mitad del siglo XVIII, de ejecución algo imprecisa, probablemente hecha en un taller local para el monasterio. Cuenta con cuatro imperiales, con aureola en forma de media luna, al centro tiene el anagrama del Ave María y está rodeada de rayos ondulantes y rectos terminados en estrellas. Su ornamentación se

realiza a base de hojarascas carnosas y ces, estando calado el canasto en cuyo centro lleva el escudo del Carmen de la antigua observancia. La otra imagen de la Virgen del Carmen se encuentra en la sala de labores o de recreo. Su cetro es una obra lisa cilíndrica con una terminación propia del manierismo geométrico del siglo XVII, de forma esférica con unas asitas en c contrapuestas. Se trata, por tanto, del atributo de mayor antigüedad que se halla en el monasterio. La corona que porta es posterior, hacia el último tercio del siglo XVIII, y se encuentra en mal estado. Está decorada a base de rocallas decadentes con bordes muy marcados, también de un taller local por el tratamiento de éstas, dejando medallones lisos en el canasto y rodeada por una ráfaga con haces de rayos biselados. En el aro del canasto se observa cierta influencia neoclásica con la aparición de unas acanaladuras horizontales atadas por aspas, como si se tratara de una diadema vegetal trenzada.

Siguiendo con el estilo Rococó, contemporánea a la anterior corona, pero de mejor factura, es una buena aureola de la imagen de San José que recibe culto en la iglesia. Se trata de una placa circular con una gran rocalla asimétrica al centro y rodeada de otras seis más pequeñas simétricas. Se remata por haces de rayos biselados. La imagen porta una vara lisa rematada por cinco flores de azucenas. Por su parte, el Niño Jesús que lleva en brazos tiene un par de zapatitos de plata lisa y potencias con la marca sevillana NO8DO, entre finales del siglo XVIII y comienzos de la siguiente centuria. En ellas se identifican algunos rasgos del cercano Neoclasicismo, como el uso de florecitas en la base de las potencias, rodeadas por unas escuetas y simplificadas rocallas, o alternadas en forma de ramillete entre los haces de rayos biselados.

En el coro alto del monasterio existen dos imágenes de la Virgen dolorosa de candelero para vestir. Cuentan con sendas coronas de chapa pintadas, de facturas muy populares, con gruesas rocallas o flores con pétalos muy esquemáticas. Pero de sus atributos destacan los corazones de plata que portan, de la segunda mitad del siglo XVIII. Uno cuenta con su parte trasera hueca con enganche para colgar sobre el pecho. Tiene el comienzo de la vena aorta y sobre su superficie redondeada aparecen ramificadas pequeñas venas. De su lado izquierdo, sobresale una gran espada biselada terminada en un mango con dos asas en forma de medias rocallas. El otro es para colocar sobre las manos de la Virgen. Su superficie es lisa y más plana, recorriendo su perímetro una serie de pétalos muy carnosos y algo toscos que al centro confluyen en una hojarasca triangular. Tiene tres espadas en el lado derecho y cuatro en el izquierdo, con mango y guarda mano.

Existen tres coronas más de otras tantas imágenes de la Virgen del Carmen. La primera es la de la Virgen del Carmen que preside el retablo mayor del templo. En el archivo del monasterio se cuenta que las carmelitas que llegaron del convento de los Remedios de Écija en 1852, mencionadas más arriba, trajeron la imagen de una Virgen del Carmen que también fue reclamada sin éxito. Se ubicó en el retablo mayor, el cual se había adaptado con el dinero que se obtuvo de la venta de un copón "*pequeño y muy deteriorado*", que se subrogó por el proveniente de Écija con la cruz de esmeraldas. Ambas comunidades compraron una corona "*al peso 1000 rea-*

les, y la correa y cetro con el escapulario pesa 16 onzas con 3 cuartillas de plata"[22]. En ella se combinan rocallas más avanzadas cuyos bordes son muy remarcados, tanto en el canasto como en los arbotantes. Los rasgos neoclásicos aparecen en la base del canasto, con una cenefa trenzada en forma de rombos, las pequeñas florecitas que se mezclan con las rocallas o en las guirnaldas que caen de la ráfaga. Esa ráfaga tiene forma de nubes desde donde parten los haces de rayos plisados separados por pequeñas esferas. En el centro de esas nubes, a modo de orbe donde se levanta la cruz, aparece el escudo del Carmen. Sobrepuestas por la corona, revolotean unas cabezas de ángeles niños aladas doradas. Otros atributos con que cuenta esta Virgen son los escapularios, tanto los que porta en su mano como los del Niño Jesús. Son unas placas rectangulares lisas unidas por cadenas, con el escudo del Carmen de la antigua observancia en uno y anagrama del Ave María en otro, perimetradas por un rosario de perlas propio del neoclásico. La media luna tiene las puntas hacia arriba rematadas en sendas estrellas de seis puntas, lisa con anagrama del Ave María coronado al centro. Por su parte, el Niño Jesús que lleva al brazo tiene un par de zapatitos de plata lisa y potencias, también de finales del siglo XVIII o comienzos de la siguiente centuria, con una flor en la base rodeada por unas simplificadas rocallas, de donde parten los haces de rayos biselados.

Las dos coronas que restan por citarse pertenecen a las vírgenes del Carmen que se encuentran en la portería y en el coro bajo. Ambas son neobarrocas y comparten la misma ornamentación: rocallas de bordes gruesos que enmarcan espejuelos lisos en los arbotantes, combinación de hojas de laurel con florecillas con pétalos, guirnaldas de flores en el interior del canasto y hojarascas que conforman la base de la ráfaga desde donde parten haces de rayos biselados separados por pequeñas esferas. Sólo la de la Virgen del Carmen del coro bajo tiene en su interior la doble marca R/LECAROZ en dos líneas, perteneciente al platero Rafael Lecaroz, quien tiene tienda abierta en la calle Chicarreros de Sevilla número 16 entre 1876 y 1895[23].

La última pieza a señalar es una diadema ultrasemicircular de metal plateado de la Inmaculada Concepción que recibe culto en la iglesia. En el extremo que se introduce en la cabeza de la imagen aparece la marca MENESES, de la primera mitad del XX. La aureola tiene forma de media luna con una decoración en su interior de hojarascas y medias rocallas, rodeada de rayos biselados a diferentes alturas terminados en once estrellas de seis puntas. Se cuentan seis diademas más de pequeño tamaño, muy parecidas entre sí y similar a la de la Inmaculada Concepción, pertenecientes a otros tantos niños Jesús repartidos por distintas estancias del monasterio.

El último grupo de piezas que queda por analizar del monasterio de San Pedro, son aquellas de tipología civil que han sido recibidas como donaciones. Entre ellas existen dos bernegales, unas piezas muy comunes en el servicio de mesa durante los siglos XVII y XVIII, utilizadas como tazas para beber agua o vino. Por lo general

22 A.M.S.P.O. Archivador 17, carpeta A, s/f.
23 A. GONZÁLEZ DE ROJAS, *Guía económica de Sevilla en 1875*. Sevilla, 1875, p. XLVI.

son anchas de boca, con cuerpo gallonado terminado en pie[24]. En concreto las de Osuna son gallonadas pero sin pie. Tienen una altura de 4 y 5 cm. respectivamente. Una de ellas cuenta con dos asitas laterales en forma de ese a la que se le ha colocado con posterioridad otra semicircular uniéndolas, quizá para usarlo como un canastito para alguna pequeña imagen. El otro bernegal no tiene asas laterales pero también se le ha colocado una superior de perfil ondulado. Las otras piezas son una pareja de grandes aguamaniles donados por la familia de una religiosa en el tercer cuarto del siglo XX. Son unos jarros de estilo neobarroco, de finales del siglo XIX, hechos en cristal en dos tonos de color azul combinado con bronce plateado. Parten de un poderoso pie con cuatro patas, decorado con rocallas muy finas y sueltas mezcladas con cabezas de niños. Éste soporta un cuerpo semiesférico de cristal azul oscuro fileteado por sendas franjas de metal con rocallas en sus frentes. De ahí parte un alto cuello de color celeste que se estrecha hasta terminar en una embocadura de metal con amplio pico vertedor, decorado con similares rocallas a la de la base. Cuenta con un asa estilizada muy elegante, que sobrepasa la altura del pico vertedor y se une en el filete del cuerpo intermedio semiesférico. De nuevo se decora con amplias rocallas terminadas en puntas y contrapuntas, apareciendo entre ellas un pequeño águila.

Para terminar, se han conservado tres preciosas joyas procedentes de ajuares femeninos que, en su momento, serían ofrecidos para adornar los atuendos de las diversas imágenes de la Virgen del Carmen que se veneran en el monasterio. Se trata de los llamados lazos de pescuezo o ahogadores, es decir, lazos articulados para colgar del cuello con una cinta, mediante los pasadores que tiene en el reverso[25]. Los tres lazos están realizados en oro, estando decorados con brillantes uno de 9´5 cm. y con esmeraldas los otros dos de 7´5 y 6´5 cm. respectivamente. Se datan hacia mediados del siglo XVIII. Se dividen en tres cuerpos: el superior de los dos primeros tienen forma de lazo con doble lazada calada combinada con largos y finos tallos terminados en flores. El tercero tiene una triple lazada muy esquemática sin decoración. El cuerpo central varía en cada caso: con forma de bellota rodeado de hojas, siendo más alargado el de 7´5 cm, y reducido a una diminuta flor en el más pequeño. De ellos penden, en el tercer cuerpo, una cruz griega con brazos ruleteados separados por florones. Los florones del lazo de 7´5 cm. son unas flores de seis pétalos. En el caso del lazo de 6´5 cm., la cruz termina en un pinjante en forma de lágrima con esmeralda en su centro. En concreto, el lazo de pescuezo de 9´5 cm. es muy similar a los que posee la Virgen del Carmen del convento de padres carmelitas de Osuna y hay piezas similares o partes de lazos en el convento de las mercedarias descalzas de la localidad[26].

Como conclusión de este artículo, hay que valorar la colección de orfebrería del monasterio de San Pedro de Osuna en una triple vertiente. Por un lado, se difunde el conocimiento de una serie de piezas desconocidas que no habían sido estudiadas

24 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (coor.), *El fulgor de la plata*. Catálogo de la exposición. Córdoba, 2007, p. 226.

25 L. ARBETETA MIRA, *La joyería Española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, 1998, pp. 13-70.

26 M.J. SANZ SERRANO, “La orfebrería en el Monasterio…” ob. cit., pp. 111-112.

hasta ahora, ampliándose el campo de estudio de la platería en esta localidad sevillana y contribuyendo a su conservación y preservación. Por otro lado, dicha colección enriquece el conjunto de la platería ursaonense y confirma sus circunstancias históricas. La enriquece porque existen piezas de gran calidad y se descubre el nombre y la obra de un platero residente en Osuna en el siglo XIX: Mariano Rubio y su ostensorio de 1848. Confirma sus circunstancias históricas en cuanto que la cruz procesional de 1571 donada por la fundadora Doña Isabel Méndez de Sotomayor, anónima toledana, nos remite a otras piezas castellanas donadas por los Téllez-Girón para sus fundaciones, por ejemplo las conservadas en la Colegiata de Santa María de la Asunción. Por último, el análisis de la platería nos habla de la propia historia del monasterio, modesta artísticamente: del siglo XVII sólo data un cetro, a partir del siglo XVIII comienzan a proliferar, destacando el juego de incensario, naveta y cucharilla, aumentan a finales de la centuria y a lo largo del siglo XIX. Córdoba es un centro productor en gran auge en esos años y su cercanía justifica la presencia de sus obras. Es llamativo cómo las madres carmelitas, ante su pobreza y la escasez de ajuar litúrgico, se aferran al copón de José Franco Hernández Colmenares de 1801, proveniente de Écija, porque no tenían otro. De hecho, tras cuatrocientos cinquenta años de historia sólo nos han llegado dos copones destacables. Por último, entre 1881 y 1883 la madre superiora Sor María Josefa Encarnación Amarillo emprendió una importante obra por el estado ruinoso en que se encontraban varias dependencias. Desde entonces se adquieren nuevas piezas en consonancia con la estética del momento y realizadas de manera más industrial: cáliz sevillano de carácter utilitario, candeleros neogóticos, la corona neobarroca de la tienda de Rafael Lecaroz, la palmatoria, bandeja de comunión y la diadema de los talleres de Meneses. En 1955 se vuelve a recurrir a Córdoba, al taller de Francisco Díaz Roncero, para fundir unos antiguos rayos en desuso y crear la puerta del sagrario del retablo mayor.

El 20 como marca para las piezas de oro en la Nueva España y la Nueva Galicia

JUAN CARLOS OCHOA CELESTINO
RICARDO CRUZALEY HERRERA
Orfebres e Investigadores Independientes

Como parte de las diversas situaciones que acontecen cuando se tiene acceso a los acervos orfebres que existen en el país, no falta la eventual y deslumbrante sorpresa de identificar alguna pieza desconocida, trabajada en oro. Durante los difíciles acontecimientos sociales, políticos y económicos que vivió la Nueva España sobre todo en la época en la que se gestaba el movimiento independentista, durante su desarrollo armado y los primeros tiempos ya como un naciente Reino Mexicano, aunado a otros periodos, como en el que se ponen en práctica las nuevas disposiciones de las leyes de Reforma, que afectaron de distintas maneras a la sociedad que empezaba a tratar de formar una identidad propia como nación, las cuales en aras de lograrlo consideraron necesario echar mano de los bienes acumulados durante el tiempo transcurrido bajo la presencia Española en esta tierra, principalmente en manos de la Iglesia secular y también regular se habían acumulado.

E insistimos: la afectación al sistema Institucional establecido durante la colonia, se vio radicalmente transformado de manera casi implacable, pues desaparecieron organismos que permitían un engranado fluir de las relaciones económicas y sociales las cuales generaron una importante riqueza que durante mucho tiempo fueron elemento considerable en el sostenimiento del propio sistema gobernante y de las mismas instituciones. La intención en ese momento fue echar mano de los recursos que se necesitaban para llevar a cabo la implantación de esquemas que promoverían las condiciones adecuadas y novedosas que se pensaba serían las necesarias para lograr el éxito e independencia de la Nación. Tratándose de la riqueza económica utilizable, se vio en los acervos religiosos de catedrales, templos, monasterios y con-

ventos, una fuente segura y cierta de la cual echar mano, tesoros que a lo largo de los años se fueron acrecentando en la mayoría de los casos debido a la piedad de los fieles, al empeño de los dignatarios deseosos de aumentar su prestigio y la dignidad de sus celebraciones y recintos, a una sofisticada y opulenta celebración de la liturgia, a la devoción por parte de todos hacia una pléyade de santos y santas, motivado en mucho, principalmente, por los renovados ideales generados durante el Concilio de Trento lo que entusiasmó y estimuló su divulgación trayendo como consecuencia la creación, fabricación y, por consiguiente, acumulación de obras realizadas en metales nobles, piedras y materiales de alto valor económico. Y solo estamos hablando de una faceta muy particular que nos atañe por el tema que trataremos.

Todo esto vino a repercutir en la conservación o no, dependiendo de la capacidad de los poseedores para proteger o esconder un patrimonio en obras de oro y plata "de vajilla", así como de materiales valiosos, de las que se dispusieron y fueron utilizadas exclusivamente por su valor económico ya que se requirieron de grandes sumas de dinero durante el desarrollo de estas transformaciones sin importar para ello el valor estético ni histórico que tuvieran.

Ante este argumento, pensaríamos que la existencia de obras realizadas con el dorado metal sería un tema a desarrollar basado solamente en documentos; sin embargo y para nuestra fortuna esto no es tan extremo como suponemos. De ahí que las sorpresas al revisar algún acervo se vuelvan una herramienta invaluable por la posibilidad de conocer obras y analizar la información que nos puedan ofrecer. El principal motivo que generó una disminución importante en el número de obras conservadas y en el que normalmente se piensa, precisamente es el que comentamos: la posibilidad de disponer de ellas, muchas veces destruyéndolas, por su solo valor económico en momentos de carestía o crisis. Sin embargo es importante estimar una condición distinta de nuestra percepción y en el sentido opuesto, ya que es precisamente también por el valor económico y por su cada vez más valorado aspecto estético de estas obras, lo que motivó su conservación y resguardo ante cualquier daño, razón por la que posiblemente aún tengamos la suerte de conocer alguna.

En los tiempos de los que hablamos, cuando la Nueva España y la Nueva Galicia eran parte del Imperio Español, la manera de guardar, proteger o almacenar un patrimonio, veía en la realización de objetos suntuarios una opción, con la cual se podía tener casi a la vista de todos un deslumbrante y respaldado estatus social; estando muchas veces a la vista podía ser más fácil protegerlo por parte de su poseedor, quien en alguna apurada situación, podría echar mano de esas obras para salir adelante.

Un ejemplo de ello es la realización para la Catedral de Valladolid de su ajuar mobiliario, mucho de él realizado en plata de ley de once dineros, como fue la Gran Reja del Coro, la crujía y la balaustrada de su presbiterio, sin contar la totalidad de sus frontales para los altares laterales, lámparas, púlpito y el único ejemplo hasta el momento conservado de una también grande y elaborada Custodia de Asiento de gusto barroco, la única que hasta este momento se conoce en México, y de la

cual dimos a conocer la autoría de su diseño[1], como resultado de nuestro trabajo de investigación sobre la platería, y plateros en Valladolid, y que corresponde a Isidoro Vicente de Balbás, reconocido hijo de Jerónimo de Balbás, a quien el cabildo catedralicio, que tiene como apoderado en la ciudad de México a Don Manuel Caro del Castillo, le paga la cantidad de trescientos pesos importe del modelo que tiene hecho del tabernáculo cuadrado, el cual ha construido y entregado al Maestro José Antonio Castillo para que lo fabricará[2]. Balbás realizó asimismo los diseños para la crujía, para el ciprés o altar mayor que fue ejecutado en madera dorada. De Vicente de Balbás, además, debemos apuntar que son ya varios los diseños de piezas de orfebrería que se le conocen, entre otros una lámpara para la capilla del Cristo de Balvanera en el templo de San Francisco ahora destruida, pero que su diseño en papel se conserva y dio a conocer Nuria Salazar[3]; del Maestro conviene destacar su cercanía con algunos plateros y conocimiento de la manera de trabajar de ellos, pues durante el trabajo de realización de esta obra tiene que modificar algunos elementos o la manera en que se deben ajustar a petición del platero con quien lo discute, para lograr un mejor resultado o facilitar su ejecución. Por tanto, hay que señalar esta faceta del trabajo profesional de Vicente de Balbás y su cercanía y conocimiento con el gremio de Plateros, ya que se reconoce haber trabajado en más de dos obras de orfebrería que se realizaron aunque no necesariamente sobrevivan.

Este conjunto tan imponente de orfebrería realizadas en plata que vistieron el interior de la Catedral Vallisoletana hacia finales del siglo XVIII nos da idea del poder económico que algunas Iglesias particulares habían logrado recabar y almacenar, ni las célebres Catedrales de México ni la de Puebla de los Ángeles contaban con ajuares como éste con el que la Sede de Valladolid deslumbraba la vista de todos.

Esta estrategia de fabricar obras tan importantes permitía evitar devolver a la Corona recursos económicos con el argumento de haberse empleado en su utilidad y necesidad "litúrgica", pero al mismo tiempo los volvió en este caso un blanco de las miradas de ojos que buscaban medios económicos para solventar programas personales o de gobierno en muchos casos, en algunas ocasiones los prestamos de efectivo se solicitaban de manera formal y por escrito al Prelado de turno, si lo había, por parte de la autoridad civil; otras veces se obtenían los recursos mediante el saqueo, y es así que en el año de 1858 el entonces gobierno de la Ciudad de Valladolid, a manos del militar Huerta, decide solicitar un préstamo forzoso conseguido con el ingreso de un grupo de soldados al interior del recinto religioso y proceder al desmantelamiento de las obras de plata y oro a la mano, varias de ellas fundidas

1 J.C. OCHOA CELESTINO y R. CRUZALEY HERRERA, "José Pantaleón Toscano y la Lámpara mayor de la Catedral de Guadalajara", en N. SALAZAR, J.P. PANIAGUA y G. de VASCONCELOS E SOUSA (coors.), *Actas del IV Congresso A Prata na Iberoamérica séculos XVI-XIX*. Porto-Portugal (en prensa).

2 Archivo Histórico del Museo de Sitio Casa de Morelos (AHMCM). Fondo de Cabildo, Serie Catedral, Subserie Fábrica Espiritual, Legajo 0375, Periodo del S XVIII, Caja 1675, f. 245.

3 N. SALAZAR SIMARRO, "Un diseño de Isidoro Vicente de Balbás". *Boletín de Dirección de Monumentos Históricos* nº 9 (1989), pp. 28-31.

allí mismo y otras sacadas para su avalúo y venta posterior. Muestra de ello es un documento[4] del Archivo Histórico del Arzobispado de Morelia, en el que Don Pedro Quiroz expone al Venerable Cabildo su intención de devolver una cantidad de plata de la crujía que "el Gobierno Constitucional jamás pudo ni debió arrancar de nuestro Templo", obligando luego a los vecinos pudientes a recibir una parte de este material a cambio del valor correspondiente. Otro ejemplo con distinta argumentación de estos casos en los que se fueron despojando los acervos en los diversos recintos religiosos de sus obras artísticas y materiales lo tenemos publicado por la maestra Nuria Salazar[5] sobre la destrucción del tesoro de la Catedral de México, el cual fue motivado por causas distintas a las del ejemplo anterior, como es la remodelación del interior con el desmantelamiento del antiguo ciprés de madera dorada para sustituirlo por otro, razón con la cual muchos al parecer no estaban de acuerdo, como argumenta en base a lo descrito por Marroquí, Don Manuel Toussaint[6]; para costear dichos trabajos se funde una de las obras más emblemáticas de las que documentalmente tenemos noticia como fue la escultura de oro de la Asunción de María realizada el año de 1610 por el maestro platero Luis de Vargas y de la cual se reporta por primera vez en el inventario de dicho templo del año de 1632. La escultura se acordó fundirla el año de 1847, posiblemente bajo la presión de las condiciones políticas que la Nación estaba viviendo, a raíz de la Guerra contra Estados Unidos, y adelantándose a que el Gobierno le pidiera a la Iglesia un préstamo forzoso como ya se había dado el caso antes.

Sin embargo los embates con el fin de apoderarse de un recurso no siempre fueron tan sorpresivos o inevitables y se tuvo la oportunidad de proteger los objetos y mantenerlos a resguardo; será el tiempo y una ardua tarea de concientización la que nos permita ir descubriendo y conociendo obras con las cuales nos sea posible seguir admirándonos sobre la capacidad de los maestros plateros para realizar piezas de calidad admirable, las condiciones que las promovieron y los nombre de sus autores.

En el tema de las piezas labradas en oro para el caso de la Nueva España y la Nueva Galicia, resulta importante conocer la reglamentación en las diferentes ordenanzas que sobre el tema se publicaron, como fueron las del Marqués de Cadereyta, las del Conde de Moctezuma, y por último las del Conde de Fuen-Clara, publicadas en 1746, en las que se reglamentaba que la ley del oro con el que se labrase cualquier obra tenía que ser de 22 quilates, las cuales ordenanzas estuvieron vigentes hasta que, según comenta Anderson en su edición de 1956, en el año de 1785 se publica un bando el 25 de abril, de un acuerdo logrado entre los representantes del gremio y la autoridad, para permitir el trabajo de oro con ley de 20 quilates.

4 Archivo Histórico del Arzobispado de Morelia (AHAM). Archivo de Administración Diocesana, 4-4.4-202-43.

5 N. SALAZAR SIMARRO, "El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga (1810-1872)". *Boletín de Dirección de Monumentos Históricos* nº 15, INHA, (enero-abril 2009), pp. 85-112.

6 M. TOUSSAINT, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano, su historia, su tesoro, su arte*. Comisión Diocesana de orden y decoro. México, 1948, p. 188.

Realizando una consulta en el Archivo General de la Nación, localizamos un documento que nos marca un importante antecedente a esta reglamentación, y que pone de manifiesto las condiciones a una situación particular que el gremio de Plateros estaba padeciendo y lo obliga como uno de los grupos colegiados más relevantes de la sociedad novohispana a realizar una petición formal ante la autoridad competente para que brinde una solución al problema.

Este documento anterior al bando de 1785[7] es otro publicado el 29 de febrero de 1780, en el que Dn. Martín de Mayorga (1779-1783), Virrey Gobernador y Capitán de la Nueva España, manda y dice:

"*Los importantes fines de la íntegra, justa, debida recaudación de los Reales derechos que debe satisfacer todo el Oro y Plata que se convirtiere en Vajillas, para que no han sido bastantes los repetidos indultos, y benignas moderaciones con que la Real Piedad ha demostrado el paternal amor con que trata y desea beneficiar a sus fieles Vasallos: El de que los artistas Plateros, Batihojas y Tiradores cumplan con la mas religiosa observancia las Ordenanzas que juran, y se eviten los perjuicios que pueden resultar a sus conciencias del quebrantamiento de ellas trabajando Platas u Oros extraviados: El que estos Metales tengan la fineza o ley que por Reales Disposiciones se haya ordenado, exterminándose los intolerables abusos introducidos en esta materia en perjuicio del Publico de las medias Platas, y de otras bajísimas leyes, que se expenden en el Baratillo, Calles, Plazas, y Mesones de esta Ciudad, y se compran en las Tiendas de Pulperia, fabricadas por sujetos imperitos fraudulenta y clandestinamente: Que se remedien los frequentes hurtos caseros, y aun en los Sagrados Templos que se hacen por la facilidad de venderse las Alhajas en semejantes parages: Que los Artistas tengan la necesaria provision de Plata y Oro para sus Obras, satisfaciendo los derechos a S. Mag. De todo lo que no los haya pagado; y que se arreglen los Oficiales de las mismas Artes, remediándose los daños que se ocasionan por estos a la Real Hacienda, al Publico, y a los examinados en ellas…*".

Estas eran las razones que habían motivado a Don José Antonio Lince (1779-1788), Ensayador mayor interino, para acudir ante el Virrey y presentar el asunto que los veedores del gremio le habían manifestado al ser su Juez veedor para que se observara la ordenanza núm. 29 y se les proveyera del oro y plata que ocupaban.

Don José Antonio Lince había presentado el asunto ante distintas instancias como fueron la Caja Real, la Casa de Moneda, y el Fiscal del Rey, ante lo que el Virrey concluye con la aprobación de las peticiones, en lo que se recibía la contestación Real.

I.- Haciendo mención a una Real Cedula del 1 de octubre de 1733, en donde se anota que las piezas de plata u oro vendidas por particulares a los plateros o dadas para hacer nuevas, hayan pagado el quinto, y de no ser así, que lo paguen. Si ya está cubierto deberán de hacerlo patente para que quede tomada la razón. Además hace

7 Archivo General de la Nación (AGN). Bandos 011/ Volumen 13/ expediente 75.

énfasis con respecto al cabal cumplimiento a la ordenanza 29, sobre piezas de plata nuevas o viejas, tejos de oro, plata del rescate, roca fundida, plata vieja mal aviada, pasamanos, y retazos de tela; sólo se puedan vender en la Calle de San Francisco y tiendas de platería y sólo los plateros puedan comprarla a personas seguras y de satisfacción y no lo puedan hacer los oficiales, aprendices o sus esclavos pues ellos por estar sin obligación, las deshacen y revenden por comprarlas baratas, a causa de ello hay muchos robos y hurtos en las casas y en las iglesias además de la facilidad con la que se consigue venderlas. Por lo que el platero que las compra si las piezas no están marcadas, debe dar cuenta al veedor y debe acudir a la Caja Real en la primera oportunidad para remachar y quintar. Menciona también que a partir de esta provisión, tampoco se ha de modificar el trámite que se sigue en cuanto a remaches y quintos.

II.- Que la manifestación de la pieza sea, como la haya comprado el platero.

III.- Hecha la Manifestación, estén seguros el platero y el público, que no se investigará la procedencia del material presentado a quintar.

IV.- La posibilidad de la compra de metal es sólo aplicable a los maestros plateros, tiradores y batihojas.

V.- Que por Bando expedido el 18 de marzo de 1767 por el Marqués de Croix, los jueces de bienes de difuntos no puedan vender la plata que no esté quintada, sin antes haberlo hecho.

VI.- Que los plateros, batihojas y tiradores, no trabajen oro menor de 22 quilates y plata menor de once dineros.

VII.- Para poder identificar sin duda al autor, éstos deben tener una marca propia que estará registrada ante el escribano veedor y deberán tener constancia de ello, de esa manera se podrá identificar si algún autor trabaja plata de menor ley a la establecida.

VIII.- Define el término plata y oro de vajilla para el metal trabajado, y plata y oro pasta para el metal que esté sin fabricar.

IX.- Los lugares donde no haya Caja Real, los Veedores realicen visitas mensuales escogiendo al mejor platero del lugar. Para identificar cualquier causa de fraude.

X.- Donde no haya Caja Real, los plateros y jueces de Inventario envíen y manifiesten a la Caja Real más cercana la plata que no esté quintada.

XI.- Y para que todo sea correcto, manda que el Ensayador Mayor visite los talleres y tiendas de platería.

XII.- Para cubrir las necesidades de los artistas, que si no se proveen puede ser causa de extinción de otros oficios que de éste se proveen, en perjuicio del culto divino,

los Intereses reales, la República, de un crecido número de individuos que junto con sus familias de ellos se sustentan, se indica al superintendente de la Casa de Moneda, para que se utilice el oro que sale del apartado. Ocurriendo los veedores cuando se haga la separación y se pague su precio, más un peso si son menos de 50 marcos o dos si son más.

XII.- Últimamente los oficiales están enseñando a los aprendices sin tener autorización para ello.

XIII.- Los oficiales solicitan préstamos a los maestros y luego se van sin pagar.

XIV.- Entre los patrones se pelean por los mejores oficiales; así como permiten a sus oficiales trabajar obras que no pagarán los reales derechos.

XV.- Por todo ello mando que: los oficiales no puedan tener bajo su tutoría salvo a sus hijos, si hay alguien debe ser presentado ante el veedor y el patrón, para que se extienda la escritura donde el patrón será el responsable y sea su obligación, aunque el oficial sea quien lo enseñe.

XVI.- El patrón será el responsable si permite trabajar obras a sus oficiales.

XVII.- Los oficiales no pueden cambiar de taller si tienen deudas con el patrón.

XVIII.- Si un patrón induce a un oficial a mudarse de taller, será del primero la deuda en caso de haberla.

XIX.- Todo esto se manda publicar por Bando en la capital y el resto del Reino, y se fecha el 29 de febrero de 1780.

Apenas un mes y días de haberse dado a conocer este Bando, Don José María Rodallega, como veedor (lám. 1), y Don José María Iglesias, como mayordomo y diputado de la mesa del Nobilísimo Arte de la Platería, presentan ante el Ensayador Mayor interino el Lic. Antonio Lince González, Juez veedor mayor del Arte de la Platería, un documento en el que reconocen el bando anterior y dan muestra de su aceptación y observancia en una reunión de la mesa del arte y además hacen unas observaciones para presentarlas al virrey y obtener una resolución sobre: que disponiéndose el abasto del oro que a últimos tiempos se iba escaseando lo que hiso presentar un documento por lo que se promulgo el citado bando, ahora ya se contara con material de ley y fineza que haya pagado los derechos reales para trabajar, pero añade que la ley con la que se han de realizar las obras seguirá siendo de 22 quilates, lo que causa una grave dificultad y es la razón principal de este ocurso en el que se indica: que el oro tiene una calidad tan pura, mientras más fino es más dócil, suave y correoso. La liga le da la tiesura suficiente.



LÁMINA 1. *JOSÉ MARÍA RODALLEGA. Tabaquera. Museo Franz Mayer, Inventario: GCD-0020, CATÁLOGO 2736 (reproducción autorizada del Museo Franz Mayer).*

Los maestros si hacen obras gruesas, la ley de 22 es adecuada, pero si son delgadas, de mucha labor, o de usos fuertes, es difícil ejecutarlos en esa ley, por lo que deberían hacerse en 21 o 20 quilates que es ley suficiente para todos los usos. Pone como ejemplos piezas como cajas de polvos, cigarreras, que por delgadas y ocupar labor de buril, tienden a deformarse y encarnarse el instrumento; con el uso, una caída o sentarse, se aplasta la obra, en oro de 20 aguantaría eso. También pone el ejemplo de unas hebillas que por el uso, fácilmente se deforman, así como un cubierto por su forma y el uso rudo, un copón que aun a pesar de grueso, la tapa es delicada y al ser un círculo abierto puede volverse ovalada y dificultar su cierre, aun el bruñido suave lo deformaría.

También mencionan que la liga además de dar tiesura, da brillo y color que aún de 20 es encendido y del gusto de los clientes, además de que está de moda en España y en las cortes extranjeras. Dicen que en España se tiene como corriente la ley de 20 quilates. Argumentan también que los clientes prefieren piezas delgadas, porque son menos costosas. Siendo de moda, brillo, color, y primor en las labores las de 20.

Si los plateros establecidos no las fabrican, los oficiales rinconeros, diestros y científicos, "que los hay", las hará a gusto del cliente aunque éste sea engañado y cuando quiera venderla, o necesitando dinero lo experimentará, además de que tales piezas circulan sin estar quintadas. Salen perdiendo todos, pues el cliente por el bajo valor del metal, el platero porque no tiene esas obras para realizar, ni menos en la ley de 22 quilates, y el erario porque son obras que no se quintan.

El remedio para estas situaciones es, pues, que se puedan labrar delgadas en 20 quilates y que para esto haya un punzón para ensaye, marcadas por los propios plateros.

Las ventajas son que las piezas tienen el brillo y la hermosura que aparece, tienen el valor de los 20 quilates en donde solo pierden lo de la hechura. Serán más baratas y delgadas con el primor que se desee ya que pueden utilizarse el buril, la lima y aun el torno, sin deformarse. Además se tendrán alhajas de servicio que resistirán la tensión en las hebillas, aguantaran una caída o un sentón las cigarreras o las cajas de polvos, o un golpe un espadín.

El valor será el mismo para todas las obras por la constancia del quinto, con esto, serán más aceptadas las mejor realizadas por los más diestros y científicos maestros, a diferencia de los rinconeros y fraudulentos. También tiene que ver con la seguridad del material pues los maestros les darán la pieza quintada por tener ellos el remache. Al tener el mismo valor, tendrán las obras de acuerdo a su gusto, de esta u otra forma.

Los plateros podrán realizar obras pequeñas y delgadas, como ellos quieran sin los problemas de la ley.

Para los veedores y mayordomos también es más fácil porque buscarán las piezas pequeñas y sin quintar.

Al erario le interesará más porque habrá mayor consumo de metal, pues serán de 22 o de 20 quilates. Todas las obras se quintarán, cosa que antes no ocurría, por miedo a que se deformara, por su baja ley o a su tenuidad.

Por lo tanto solicitan al Juez Veedor, que acuda ante el Virrey para lograr poder hacer piezas delgadas y pequeñas de 20 quilates y que se quinten en la Caja Real con un hierro pequeño que no destruya ni afee las obras.

Esta posición dicen los plateros no se opone a la ley, pero se debe entender que al utilizar la ley de 22 quilates sería para obras que permitan la labor del artífice y el uso del dueño, pero no en obras que no puedan sufrir la labor y el uso.

Por lo tanto se propone que sólo se debe permitir la ley de oro de 22 y de 20 quilates, que sufra y aguante la labor y el uso.

Recuerdan además la benevolencia de su majestad para piezas que no teniendo la ley pueden, pagando los derechos reales, circular sin problema, por lo que piden su aceptación por lo beneficio de sus argumentos, tanto para el noble arte, como para asegurar sus Derechos Reales.

Lo firman: José María Rodallega y José María Iglesias.

La respuesta a dicha petición se concluye con la expedición del Bando en abril de 1785.

José Antonio Lince nos describe las consideraciones a tomarse en cuenta una vez que se publique el Bando: Toda pieza de 22 quilates que se supone ser ya de competente tamaño debe llevar las tres marcas a saber: la Real, que se pone en la

Caja (conocida por nosotros como la del impuesto, en la Nueva España según la temporalidad, con la imagen de un león o un águila; en las Cajas de la Nueva Galicia y otras ciudades, será la marca de localidad la que cubra esas dos constancias), la de la ciudad (localidad) y la del Ensayador colocadas en el Ensaye.

Las piezas de 20 quilates que tengan una superficie plana llevarán, además de las tres mencionadas, la del número 20 que ahora se aumenta. No sólo las piezas que tengan un cuadrado liso como una caja de polvos u otra semejante, sino que se pondrán las marcas en cualquier filo o bordo en que puedan caber (lám. 2).

Aquellas piezas más delgadas, caladas, o de tal manera labradas a cincel en las que no se pueda poner más que sólo una marca porque se romperían, sólo llevarán una. Y aquellas piezas enjoyadas, cadenillas en que no quepa ni la más pequeña, no llevara ninguna y sólo se rebajará su peso de lo remachado por el platero en los libros del ensaye.

Al no poder hacer una generalizada relación, le toca al Ensayador decidir en donde y que marcas se han de colocar. Acompañado por el platero que siempre tendrá en sus manos las piezas mientras se marcan y que se debe procurar sea el maestro y no sus oficiales quien traiga a presentar las piezas, no se causará daño ni desperfecto en las piezas.

El texto se fecha el 8 de marzo de 1785. Y lleva la firma de José Antonio Lince González.

Es de esta manera que a petición de los maestros plateros, arropados en la organización gremial de San Eligio, que da muestras de organización y diplomacia, en una sociedad pujante y productiva, como se consigue a favor de sus intereses una reglamentación nueva y precisa sobre un punto que afectaba su desempeño profesional, como argumentan ellos mismos en la petición sobre reducción de la ley para trabajar también piezas de oro como se hace en otros sitios del reino. Destaca la persona de José María Rodallega, quien fungía como veedor y que en ese momento gozaba entre los agremiados de una aceptación respaldada por su trabajo reconocido en los distintos estamentos sociales, por la calidad de sus obras y lo singular de sus clientes, que en esos tiempos se encontraban entre otros el Cabildo Metropolitano de la Catedral de México. Hasta el momento no sabemos por qué, si se permitía en la Península el uso de la ley de 20 quilates, no se hubiera extendido hacia todos los dominios americanos o por qué no se había aplicado también en la Nueva España y en la Nueva Galicia, en esta última es hasta junio de 1785 que llegan los 20 ejemplares impresos del Bando, los cuales se repartirán entre los corregidores y los alcaldes mayores para que se dé a conocer de manera oficial y se aplique en los territorios comprendidos de la Real Audiencia.

Al final terminó aplicándose la normativa y es gracias a ello que se amplía nuestros argumentos para una mejor y más precisa datación de obras que vayamos reconociendo, pues hasta antes de la fecha oficial de expedición del dicho Bando en abril, no se aplicaba la normativa que Don José Antonio Lince recoge en el documento anteriormente mencionado de marzo, y con ella las modificaciones que deberán aplicarse en cuestiones de marcaje para piezas de oro presentadas en la Real Caja. Es a partir de la fecha oficial, que las obras que valoremos si estimamos

son de esta temporalidad, debemos suponer si no tienen la marca del número 20, que están elaboradas en 22 quilates, por ser éste uno de los periodos de tiempo de mayor cumplimiento en el marcaje reglamentario de la orfebrería principalmente en la capital de la Nueva España. Pero también es cierto que aunque esta reglamentación se aplicó a la Nueva España y la Nueva Galicia, fuera de la ciudad de México no necesariamente se llevó a cabo esta completa marcación en las distintas Cajas Reales, pues hasta el momento no hay reportadas obras elaboradas fuera de la capital que estén marcadas con la marca del 20. Y sí tenemos conocimiento de obras realizadas en oro en la provincia de fechas posteriores a la publicación del Bando, que no tienen la dicha marca. Por lo que se debe ser más cuidadoso sobre este tema, ya que posiblemente siguió sin cumplir con el marcaje reglamentario un porcentaje importante de obras, tal vez algunas trabajadas en menores leyes de calidad y que se comercializaron como si fueran de la ley reglamentaria, como ya se venía haciendo según argumentan las autoridades y los maestros del gremio. Ensayadores mayores de la Caja Real de la Ciudad de México como Francisco Arance y Cobos, Antonio Forcada y la Plaza, Joaquín Dávila (lám. 3), Cayetano Buitrón, principalmente aplicaron de manera puntual los juegos de marcas que las obras presentadas requerían, seguramente también José Antonio Lince las utilizó, sin embargo de él no tenemos documentada hasta ahora ninguna pieza con la marca del 20, por lo que se amplía el campo de catalogación sobre las variantes del 20 que los distintos Ensayadores utilizaron durante su ejercicio.



LÁMINA 2. *Marca utilizada por Antonio Forcada y la Plaza. Custodia de sol. Colección particular.*



LÁMINA 3. *Marca utilizada por Joaquín Dávila Madrid. Patena. Colección particular.*

Es la marca del 20 un hallazgo cierto de la calidad en las obras que lo portan y al mismo tiempo un argumento válido para trasladar obras que se podrían considerar de plata sobredorada a piezas de oro, realizadas con la ley oficial de 20 quilates. Y de las cuales se conocen importantes ejemplos y esperemos salgan a la luz aún más obras sobrevivientes y deslumbrantes de este y otros periodos que tuvieron que pasar y librar, algunos muy complicados en la vida política, social y económica de una sociedad tan pujante como lo ha sido desde remotos tiempos, la Sociedad Mexicana.

La carta de dote de Doña María Pimentel, II condesa de Olivares (1576)

JOSÉ MANUEL ORTEGA JIMÉNEZ
Universidad de Alcalá

María Pimentel de Fonseca, futura II condesa de Olivares, nació en 1549. Fue hija de Jerónimo de Fonseca y Zúñiga, IV conde de Monterrey, e Inés de Velasco y Tovar. Gracias al escrito de Martínez Calderón, *Epitome de las historias de la gran casa de Guzmán y de las progenies reales que las crean y las procrean*[1], conocemos algunas noticias acerca de la personalidad de la noble. María fue una mujer cultivada en el arte de la lectura, ya que era aficionada a los buenos libros, y una muchacha modesta en su modo de vestir. Su intensa religiosidad, heredada de su abuela y su madre, fue sin duda la virtud que resaltó su personalidad desde muy temprana edad, pues ya "*desde sus tiernos años fue guarda Vigilante delas quatro cosas que manda el Espiritu Santo por el. Psalmo 33*". Destacó su piedad por la Virgen María de la que "*fue devotissima*", gustándole mantener conversaciones acerca de sus alabanzas. En 1579 se llevó a cabo el matrimonio con el II conde de Olivares, Enrique de Guzmán, con "*muchas fiestas y regocijos y con todas las demas precienciones y particularidades que se acostumbran en los de las damas*", pues antes de su boda, María había sido dama de la reina Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II.

Viajó a Italia con su marido, debido a que D. Enrique fue nombrado embajador en Roma en 1581 y posteriormente virrey de Sicilia (1591-1594) y de Nápoles (1595-1599). Fue durante las estancias en Roma y Sicilia donde María se hizo con un número muy importante de reliquias, muchas de las cuales se pueden ver aún en la Colegiata de Olivares (Sevilla)[2]. De la misma manera, Martínez Calderón nos

---

1 Biblioteca Nacional de España. Mss. 2556-2558, ff. 607r-608v.

2 Sobre este tema consultar: J. GIL BERMEJO, "Datos sobre la Colegial de Olivares: las reliquias". *Archivo Hispalense* nº 212 (1986), pp. 3-25.

dice que la condesa realizó numerosas obras de caridad dando limosnas a diversos monasterios e iglesias, así como asistencia social a los pobres y a las prostitutas de las que decía que se compadecía mucho pues "*estaban en pecado*".

La generosidad por la que caracterizó la condesa queda patente en su testamento, redactado en la ciudad de Palermo el 21 de octubre de 1594, y cuya copia se conserva en la Real Academia de la Historia[3]. En él se dejan establecidas unas disposiciones por las que se deberá "*bestir a 12 pobres envergonzantes*" y apartar un real de sus bienes para entregarlos "*a la fabrica de sn Pedro de Roma*". Por todas estas acciones el Papa Sixto V llegó a denominar a María "la Santa Condesa".

Murió el 26 de noviembre de 1594 en Sicilia, siendo trasladado su cuerpo a España para ser enterrado en la cripta de la Iglesia de Santa María de las Nieves en Olivares y, donde a día de hoy, reposan sus restos junto con los de su marido[4].

La atención por parte de los historiadores a esta figura, al igual que la de D. Enrique ha sido escasa y siempre condicionada por la notable presencia en la historia de su hijo Gaspar de Guzmán, futuro Conde-Duque de Olivares. No obstante, tenemos varios estudios que han aportado información sobre María Pimentel, gracias a los cuales conocemos parte de la trayectoria vital de la II condesa de Olivares. Así, Gregorio Marañón publicará en 1936 su ensayo sobre el Conde-Duque y en el mismo, reserva un apartado para describir a María, centrándose sobre todo en su ferviente religiosidad y personalidad[5]. Por su parte, en 1990, Antonio Herrera García aportará importantes datos sobre el desarrollo del Estado de Olivares, haciendo hincapié en los datos económicos del mayorazgo y dando a conocer muchos documentos interesantes sobre la economía familiar en época de los II condes tales como adquisiciones de tierras o distintos inventarios de bienes[6].

Con este artículo queremos realizar un estudio de la carta de dote de María Pimentel que se llevó a cabo con ocasión del casamiento de ésta con Enrique de Guzmán. Dicho inventario se localiza en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid[7]. Este documento, dado a conocer por Matilla Tascón en 1987[8], no ha sido objeto de ningún trabajo, por lo que creemos necesario dedicar unas páginas a su revisión, extrayendo los datos más significativos.

Además, para que el estudio sea más provechoso, sería interesante establecer relación con los bienes que entregó Enrique de Guzmán[9], teniendo con todo una visión más completa del patrimonio aportado por ambos cónyuges[10].

---

3 RAH. Col. Salazar y Castro, M-51, ff. 75r-83v.

4 Probablemente el cuerpo de María Pimentel fue sepultado de forma provisional en alguna iglesia de Palermo o de Nápoles, ya que en las disposiciones testamentarias la condesa deja expresado que si muriera en tierras italianas, el conde podía decidir su lugar temporal de enterramiento hasta que fuera trasladada definitivamente a la iglesia de Santa María de las Nieves de Olivares (Sevilla).

5 G. MARAÑÓN, *El Conde-Duque de Olivares: la pasión de mandar*. Madrid, 1936. pp. 18-19.

6 A. HERRERA GARCÍA, *El Estado de Olivares*. Sevilla, 1990, pp. 71-113.

7 AHPM. Prot. 280, ff. 349r-364r.

8 A. MATILLA TASCÓN, *Catálogo de documentos notariales de nobles*. Madrid, 1987, p. 324.

9 AHPM. Prot. 273, ff. 343r-376r.

10 El documento de los bienes de Enrique de Guzmán entregados al matrimonio fue analizado

El inventario de la dote se realizó en Madrid el 12 de marzo 1576 en presencia de Gaspar de Testa, escribano de Su Majestad[11], los distintos oficiales y las personas designadas para la tasación, que como se indica en el propio documento está realizada "*por personas que dello sabían*". Pocos días antes, exactamente entre el 3 y el 18 de febrero de ese mismo año, se tasaron los "*bienes libres*" que había llevado al matrimonio Enrique de Guzmán.

La tasación se dividió en distintos lotes, entre los que tenemos: vestidos (sayos y ropas), joyas, plata, adornos de taracea (incluidos en el lote de la plata) y ropas blancas. De estos conjuntos el de mayor valor fue el de los vestidos, valorados en 1576724 maravedís (entorno a 4294 ducados). El lote estaba formado por distintas prendas, entre las que sobresalen las basquiñas (12), faldas generalmente de terciopelo, que en el caso de la condesa muchas estaban aderezadas con oro, plata y bordados, además de estar acompañadas con corpiños. Estas basquiñas se completaban con los jubones (22), sayas (9) y con las distintas mangas. También aparecen catorce "*ropas*" de diferentes tejidos como holanda, seda, tafetán o damasco. De esta última tela son las vestimentas más valoradas, tratándose de una ropa de levantar, tasada en 89 ducados y dos ropas que se completaron con pasamanos y alamares, apreciadas cada una en 77,5 ducados. Del mismo modo se inventariaron tres sombreros que estaban adornados con plumas y abalorios, tasados los tres en 18 ducados. Todos estos ropajes se verían enriquecidos y aderezados con los 358 botones de oro, cristal, perlas, granates y ámbar; más de 103 alamares, destacando los de plata que forman parte de "*Una Rosa de damasco carmesí*", y las 339 puntas, aderezadas de oro, cristal o acero y otras, mucho más sofisticadas, con incrustaciones de rubíes y perlas, que María aportó al matrimonio.

El segundo lote más valorado fue el de las joyas que montó 1563350 maravedís (unos 4169 ducados). Con un valor muy inferior a estos últimos conjuntos nos encontramos la plata, cuyo coste fue de 355156 maravedís (947 ducados) y, por último, la ropa blanca que suma 338616 maravedís (903 ducados aproximadamente) y que incluyó cofias, toallas, gorgueras, etc.

Pese a que nos encontramos con un documento muy interesante en su conjunto, nosotros nos centraremos en el análisis de las piezas de joyería y de plata labrada por ser los objetos más afines a la presente publicación.

Como ya hemos comentado anteriormente, las alhajas constituyen el segundo lote de objetos más valiosos después de los vestidos. Aunque no contamos con un conjunto especialmente numeroso, si vamos a observar una amplia variedad de tipologías de joyas como collares, cintas, sortijas, cruces, sartas, arracadas, perlas o piedras preciosas, que detallaremos más detenidamente a continuación.

Sería importante mencionar que las piezas que aparecen en la relación son similares a las que se encuentran en otras dotes que se hicieron en la misma época,

---

por nosotros en un estudio anterior: J.M. ORTEGA JIMÉNEZ, "Introducción a los bienes suntuarios de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares", en prensa.

11 Gaspar de Testa fue también quien ratificó la dote que entregó el conde de Olivares pocos días antes.

como por ejemplo la de Doña Mencía de Requesens y Zúñiga, estudiada por la doctora Juana Hidalgo Ogáyar[12].

Entre las joyas localizamos cuatro cintas de distintos materiales: oro, cuero, ámbar y plata, esta última tasada en 4, 5 ducados, siendo la más valiosa de las cuatro. Interesante es el collar de ámbar con algunas piezas de oro, valorado en 1,36 ducados. En este sentido, y también con una posible utilidad como collar o cadena, encontramos la poma "*de ebano guarneçida de oro llena de ambar*" que desprendería agradables olores, pues generalmente contenían aguas aromáticas.

Hay también diez sartas de oro, ámbar, cristal y ébano que no sobrepasan los 20 ducados cada una. De ellas las más llamativas son: la sarta de 60 cristales con forma de bellotas que tiene, además, una calabacilla de cristal en el centro guarnecida de oro, y la sarta de granadas revestidas de oro.

Se incluye un conjunto de once sortijas. Cuatro son de rubíes, cinco de diamantes, una de esmeralda y otra con una "*piedra redonda*". La menos valorada estará apreciada en 1,5 ducados correspondiéndose con la sortija de la piedra redonda ya comentada, y la más estimada se tasará en 70 ducados tratándose de "*una sortija de un Ruuy berrueco*[13]".

Igualmente las cadenas tienen una destacada presencia en el documento, tratándose de objetos de uso común en hombres y mujeres de la alta sociedad desde el siglo XV hasta la primera mitad del XVII[14]. La condesa de Olivares aporta siete ejemplares con distintas características. El más valioso de estos enseres se trata de una cadena que se encontraba colgada de la boca de una cabeza de martas, que junto a otros elementos que también formaban parte de esta cabeza como rubíes, diamantes, esmeraldas y unas arracadas, sumaba un total de 158 ducados. Seguidamente la segunda cadena más valorada es una vuelta que forma parte de una cruz de diamantes y rubíes con tres pinjantes, tasada en 66 ducados. 60 ducados es lo que se estimó para "*una calavaza de hevano guarneçido de horo con sus cadenillas y llena de ámbar*". Con un valor inferior tenemos una cadena de oro donde cuelga "*un librillo de oro esmaltado de Rojo con unos veriles y un diamante triangulo en la manezilla*", tasada en 18 ducados; una cadena de oro con "*una imajen y cruz de oro*", apreciada en 7 ducados, y, finalmente, en 4 ducados estarían tasadas "*una cruz de hebano con su cruzifixo de plata dorada y los clavos de la cruz*" y una cadena de "*plata escarchada con unos eslabones torçidos*".

Hay, además, varias menciones a pendientes. Por una parte tenemos las arracadas: unas con "*dos diamantes triangulos cada uno y una perla*", que son las que se encontraban en la cabeza de martas, y otras guarnecidas de oro y ámbar, valoradas en 8 ducados. Por otra parte, unas cadenillas de orejas que se valoraron en menos de

12 J. HIDALGO, "La dote de doña Mencía de Requesens y Zúñiga, ejemplo de movilidad de la obra artística", en M. CABAÑAS, A. LÓPEZ-YARTO, W. RINCÓN (coor.), *El Arte y el Viaje*. Madrid, 2010, pp. 499-510.

13 Está haciendo referencia a un rubí berrueco.

14 L. ARBETETA, "Joyería española en tiempos de Carlos V", en AA. VV., *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Coruña, 2000, p. 120.

medio ducado. También localizamos una medalla de oro y una calavera de ámbar, de la cual no se especifica su uso, aunque es posible que pudiera formar parte de una sortija.

Se contabilizan varias alhajas donde las flores son las protagonistas: primero, una flor de lis que tenía cinco diamantes y tres perlas. Su función pudo ser la de broche y se tasó en 150 ducados. A continuación, localizamos una guirnalda adornada de aljófar, que podía ser utilizada por la condesa como diadema, y que se apreció en 30 ducados.

Numerosas son las cruces, objetos frecuente en las tasaciones y muy apreciados por los nobles[15]. Se registran catorce en total, tres de las que ya hemos hablado que forman parte de cadenas y once más que se tasan de forma individual y que podrían ser cruces de pecho. De estas once, las más ornamentadas son dos cruces "*de oro con seis di amantes tablas cada una y tres perlas*", junto con seis cruces que se transcriben como "*cruzes de oro de san juan*" y que forman parte de un conjunto al que se debe añadir "*un gusano de la yndia guarneçido de oro*", del que hablaremos más adelante. Con una descripción más sencilla se inventarían una cruz de ébano con guarnición de plata blanca y dos crucifijos de oro.

Un conjunto significativo de este lote de joyas lo componen las perlas. Se van a contabilizar un total de 139, sin incluir las que forman parte de objetos como cruces, arracadas, pinjantes, puntas o botones. De este número, 100 están descritas como "*granos de perlas*" y las 39 restantes como "*asientos*". El destino de estas piezas pudo ser el de servir como aderezo al vestuario, o el de formar parte de alguna joya, pues podían incrustarse en numerosos objetos. Su valor total fue de 30,5 ducados. Posiblemente a esta misma utilidad están destinadas las cuatro gemas de ámbar "*guarneçidas de oro*", con un valor de 1,36 ducados.

En el documento también se van a enumerar dos higas de oro, tasadas en un ducado. Estas alhajas en forma de puño cerrado se colocaban a modo de collar o de pinjante y servían como amuletos contra el mal de ojo, pues se les atribuía una función mágica. Para hacernos una idea del modo de colocación de estas joyas, podemos ver la pintura del pequeño Felipe Próspero, realizado por Velázquez, que se encuentra en el museo Kunsthistorisches de Viena[16].

Asimismo, se localizan varias piezas que tienen forma de animal, subrayando el gusto de la alta sociedad por el mundo de lo exótico y de lo indígena que se va a hacer cada vez más patente en los bienes de la nobleza a partir del siglo XVI. En este sentido la condesa aportó al matrimonio: "*una tortuga que tiene un Rubi grande y çinco pequeños y seis hesmeraldas y una perla por pinjante*", además de "*un gusano de la yndia guarneçido de oro*". El interés por los objetos exóticos no solo se va a ver en las joyas en forma de animales, sino también en otras piezas como los "*brazaletes de la yndia guarneçidos de oro*"[17].

---

15 L. ARBETETA, "La joyería española de los siglos XVI al XX", en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coor.), *Las artes decorativas en España*. T. I. Madrid, 1990, pp. 202-203.

16 Consultar: N. GARCÍA, "El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 247-255.

17 Creemos que en este caso se está haciendo referencia a la India y no al Nuevo Mundo,

Se incluyen una serie de piezas cuya función es la de aderezar algunos espacios del palacio. Entre ellas nos encontramos: un escudo de san Agustín y santo Tomás de oro; una pequeña escultura de san Francisco "*de anbar con una cruz de oro*" y una pintura del mismo santo "*guarneçido de oro y lleno de anvar*". Desde nuestro punto de vista estos enseres estarían destinados al oratorio privado que poseía la mansión de los condes, que sabemos que existía gracias a la mención que de él se nos hace en el inventario de Enrique. Además, con el mismo objetivo de embellecer la casa, se localizarán 72 rosas de cristal que servían para "*guarneçer*".

No podemos terminar esta relación sin mencionar las dos alhajas más suntuosas que se localizan en la tasación. En primer lugar, un joya de brocado, apreciada en 872 ducados, y, por otro, una guedeja que contenía "*un Rubi cabujon ocho diamantes tablas a la redonda y quatro Rubies tablas y un pinjante de una perla*" y que se valoró en 127 ducados.

La suma total de las joyas que aportó María Pimentel al matrimonio fue de 1563350 maravedís, o lo que es lo mismo 4169 ducados.

Seguidamente se inventariarán las piezas de plata labrada, siendo el tercer lote más valorado. Ésta fue tasada, al igual que en el caso de Enrique de Guzmán, por Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II desde 1575 hasta 1593[18]. La relación de Babia con los Olivares se extendió más allá de la función de tasador, ya que en el inventario de los bienes que entrega el II conde queda constancia de varios objetos de plata realizados por el artífice toledano[19]. Volviendo a la relación de la de plata dada por María al matrimonio, en el documento se recogen poco más de cuarenta objetos, de los cuales ocho contienen grabados los escudos de los Pimentel y de los Fonseca. Según la mentalidad de la época, la representación de la heráldica familiar en la plata era algo casi obligatorio entre la nobleza, y era habitual que los grandes nobles poseyeran un notable número de piezas con sus insignias, como por ejemplo los Medina Sidonia. La función de todos estos objetos no solo sería la de ofrecer un servicio, sino también, la de mostrar la riqueza y el poder del linaje, colocándose en ocasiones señaladas en los distintos aparadores de las mansiones[20]. En el caso que estamos tratando, esto adquiere un interés especial, puesto que el enlace entre María y Enrique llevó consigo la unión de la Casa de Monterrey con la de Olivares. Por tanto, la exhibición de los escudos de los Guzmán y los Acevedo-Fonseca y Zúñiga, mostraría la exitosa unión de dos familias en ascenso.

Sobresale la plata civil sobre la religiosa, y dentro de la primera son más numerosos los utensilios del servicio de mesa. María aporta un platillo dorado, una

---

aunque no podemos asegurarlo con certeza, pues la descripción no dice nada más.

18 C. HEREDIA, "Juan Rodríguez de Babia y el patrimonio mueble del consejo de Indias", en prensa.

19 J.M. ORTEGA JIMÉNEZ, ob. cit.

20 C. HEREDIA, "Nobleza, poder y riqueza. Una aproximación a la colección de platería de D. Alonso de Pimentel Herrera, VI conde y III duque de Benavente (1514-1575)". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), p. 173. C. HEREDIA, "El patrimonio suntuario de los V duques del Infantado", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 249. A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del XVI". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 134.

fuente dorada con las armas de los Pimentel y tres vasos con distintas formas, el primero de ellos "*de talla de guebo*", el segundo "*a manera de tonel con armas de pimenteles*", y, el último, se trata de un vasito dorado. Dentro de este capítulo hay que hacer referencia también a las salvas, concretamente se contabilizan dos: "*una salvilla agallonada*" y "*otra salva Redonda*", ambas con las armas grabadas de los Pimentel y que pesaban poco más de 2,5 marcos cada una.

Continuando con el inventario y en relación con la vajilla, tenemos la cubertería a la cual se contribuye aportando: una chuchara, dos tenedores y una espátula. Asimismo se localizan en la tasación dos escalfadores, ambos de plata. El primero de ellos pesó algo menos de 7 marcos, y el segundo, tenía las armas de los Fonseca y pesó alrededor de 2,5 marcos. Este servicio de mesa se completa con una salsera.

También tiene presencia la plata que sirve para el servicio doméstico, siendo los objetos entregados: dos azafates, un frasquito "*bla*(nco) *y dorado con cadenillas doradas y tapador*", un pomo que contenía líquido en su interior, un perfumador de plata, una ollita de plata con tapador y una calderilla de plata labrada con sus asas.

Asimismo se tasa la plata del servicio de iluminación entre las que tenemos dos candeleros, una palmatoria de plata con cadenillas y unas tijeras de despabilar.

En cuanto a los objetos de aseo personal se inventarían: una bacía y una bacinica, ambas con armas del linaje de los Pimentel, además de un escupidor de plata blanca con tapador.

Por último, nos gustaría citar algunas piezas que, desde nuestro punto de vista, son elementos de decoración, con un importante carácter estético. Entre otros objetos tenemos: "*unas tablas de plata labradas de Reliebe*", cuyo peso llegó a los 18 marcos, ocho escritorios de distintos materiales, un bufete de taracea y una arquilla de nogal, mostrando la mayoría de estos muebles aderezos dorados y plateados.

El otro apartado está constituido por la plata religiosa. Ésta pudo ir destinada al oratorio de la mansión. El lote, mucho menos numeroso que el de la plata civil, se compuso de: "*una pililla de agua vendita con armas depimenteles*" y un ostiario con tapador. Hay que añadir además "*la guarnicion de plata de un Retablo del decendm*", pieza característica de este tipo de estancias.

El peso total de toda la plata labrada ascendió a algo menos de 83 marcos, equivaliendo esto a 19 kilos de plata, cuyo valor económico fue de 355156 maravedís, o lo que es lo mismo, 947 ducados.

El valor global de toda tasación es aproximadamente de 11300 ducados, una cifra algo inferior a la que se acordó en las capitulaciones matrimoniales, pues se pedían 14000 ducados en joyas, vestidos y aderezos de la casa[21]. Si comparamos este inventario con los bienes entregados por Enrique de Guzmán al matrimonio, vamos a encontrar algunas diferencias. Será el conde de Olivares el que aporte una mayor variedad de objetos, ya que a las joyas, vestidos, muebles y plata, se sumarán pinturas, tapices, alfombras, colchas, armas y piezas de caballería. Toda esta aportación suma un total 39145 ducados, cantidad muy superior a los 11300 entregados por María.

21 AHPM. Prot. 280, ff. 327r-329v.

Esta desigualdad tan notable se ve claramente en la cantidad de joyas y plata que entregó cada uno de los cónyuges. Respecto a las alhajas, Enrique de Guzmán aportará al matrimonio 14500 ducados en piezas de joyería con objetos que sobrepasan los 4900 ducados como la "*sarta de perlas grandes que tiene docientas y veynte y tres* (perlas)", siendo su joya más valorada. Por su parte, en la tasación de María, este lote se estimará en 4169 ducados y su joya más suntuosa en 875, siendo ésta, como vimos anteriormente, "*una joya de brocado*". No obstante, si contáramos botones, puntas y demás piezas como unidad, el número de piezas del marido no superaría al de la mujer, pues mientras que al primero le hemos contabilizado aproximadamente 900 piezas, la segunda aportará más de 1000 unidades. La suma completa de ambos lotes fue de 18660 ducados.

En relación con los objetos de plata, más allá del valor del lote, que vuelve a ser mayor el de Enrique (360 marcos con un valor de 2127 ducados) que el de María (83 marcos siendo su valor de 947ducados), nos gustaría subrayar de nuevo la importante presencia de los escudos familiares en las piezas sobrepasando en muchos a los que encontramos grabados en la plata entregada por Enrique, pues solo contabilizamos una salvilla blanca. Con ello pensamos que no se dio tanta importancia al valor de las piezas entregadas como al énfasis de poner en relieve la importancia de un linaje. El importe total de plata entregada por los condes al matrimonio estaría entorno a los 102 kilos, siendo cifrada en 3074 ducados.

No nos gustaría terminar sin decir que, desde nuestro punto de vista, mientras que la dote de Enrique es mucho más completa y diversa, pues sus objetos no solo servirán para aderezar y adornar la casa, sino también, para uso y disfrute de los condes, la dote femenina dará prioridad a los enseres que sirven para uso personal de la condesa, destacando sobre todas las piezas las joyas y los vestidos, que son mayoritariamente femeninos. Esto nos lleva a decir que nos encontramos ante una carta de dote que sigue los patrones de la época, pues como indica la doctora Ortega Agustín[22], lo que predomina en los bienes entregados por la esposa serán los vestidos y las joyas, estas últimas cada vez más abundantes en los ajuares a partir del XVII, mientras que objetos como muebles o menaje del hogar quedará en un segundo plano, siguiendo esta tendencia durante todo el XVII y XVIII.

Tanto el documento de la dote de María como el de los bienes de Enrique, son dos valiosos escritos que más allá de cifras y de comparaciones, nos permiten profundizar un poco más en los gustos artísticos de la época, además de acercarnos al ámbito privado y al modo de vida de una de las familias más destacadas de la Edad Moderna.

22 M.A. ORTEGA AGUSTÍN, *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*. Madrid, 1999, pp. 322-323.

La colección de platería en el discurso expositivo del Museo de la Catedral de Murcia: Identidad y singularidad*

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO
Universidad de Murcia

1. Planteamiento y objetivos

Los museos de la Iglesia Católica, en concreto los diocesanos y catedralicios, custodian espléndidas obras de platería, en su mayoría destinadas en su origen al culto. Posiblemente la platería sea una de las colecciones más vulnerables por su mayor riesgo de robo. Tradicionalmente, estas obras se han expuesto de forma acumulativa, atendiendo a sus materiales (oro y plata) y a su tipología. Este criterio expositivo perdura en algunas de las denominadas *Salas del Tesoro*[1], en exposiciones

* Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación Hispanofilia del Ministerio de Economía y Competitividad (código HAR2011- 29859-C02-01).

1 Los espacios que los albergaban custodiaban también los documentos de propiedad y las reliquias (M.F. DEL BAÑO MARTÍNEZ, "Los tesoros catedralicios en la España del Barroco". *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* . Murcia, 2009. En línea: http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/schedConf/presentations (Consulta: 8 abril 2014); M.T. LAGUNA PAÚL, "Gestión patrimonial y colección museográfica de la Catedral de Sevilla: de tesoro y museo a monumento vivo". *Semata: Ciencias sociais e humanidades* nº 22 (2010), pp. 45-68; J. RIVAS CARMONA, "La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535-554; A.B. REQUEJO ALONSO, "Exponer sacralidad. Historia de una investigación". *RdM. Revista de Museología* nº 38 (2007), pp. 37-42; I.M. LUQUE CEBALLOS, "Museos Catedralicios ¿Tesoros o Museos?". *Revista de Museología* nº 3 (1994), pp. 26-30; T. ROMERO GARRE, "Breve aproximación a los Museos y colecciones Eclesiásticas". *Boletín de la ANABAD* XXXVIIII nº 3 (1988), pp. 47-62; D. IGUACÉN BORAU, *El patrimonio cultural de la Iglesia.* Madrid, 1982.

temporales sobre patrimonio eclesiástico y en museos de reciente creación[2]. Resulta especialmente útil a los especialistas, puesto que pueden observar con mayor precisión la evolución de la tipología y de las técnicas empleadas. Escoger un criterio expositivo u otro depende del programa museográfico y del espacio arquitectónico existente. En este sentido, lo más importante es que las obras estén correctamente documentadas, que sus condiciones de conservación no se vean alteradas y que presenten una información legible para el público, no solamente destinada al especialista. La contemplación de piezas de platería, dispuestas en función de sus materiales y agrupadas por cronologías o escuelas, suele ser especialmente atractiva para el visitante, deslumbrado ante la riqueza de materiales y su perfección técnica. Es importante darle a entender que dichas piezas no siempre fueron musealizadas, sino que en origen tuvieron una función religiosa y cultural, valores que se mantienen hoy en día en piezas como la Custodia del Corpus, lo que hace especialmente valioso dicho patrimonio por ser un elemento vivo e integrado en la sociedad de la que forma parte.

En España la platería religiosa constituye un patrimonio que ha llegado relativamente bien y se conoce mejor que la platería civil[3], merced a la persistencia de su uso y a la Iglesia como institución que ha procurado su protección y conservación. En particular, han contribuido las personas que en sus cargos a lo largo del tiempo se han ocupado de custodiarlas, así como de quienes han tenido la responsabilidad de componerlas, limpiarlas y bruñirlas. La literatura artística y los documentos mencionan la platería religiosa asociándola al concepto de alhaja e insistiendo en las cualidades del material. Así, en las ordenanzas de plateros del Murcia se habla de alhajas de Iglesia e inventarios y documentos diversos se refieren a las alhajas, ajuar y joyas de oro y plata para el culto. En su tratado, Juan de Arfe las llama piezas de Iglesia. De forma puntual, existen obras que tuvieron un uso profano y, posteriormente, asumieron una utilidad en el ceremonial sacro, por lo que, con determinados objetos y en ciertos momentos, los límites entre la platería religiosa y la civil se tornaron permeables. Importantes fueron los bienes pertenecientes a los propietarios de las capillas catedralicias, depositados en ellas y en sus sacristías. Con el tiempo, muchos de estos bienes pasaron a la catedral, especialmente tras la construcción en España de los cementerios en las últimas décadas del siglo XVIII. A partir de entonces, los dueños mostraron menos preocupación por unos espacios arquitectónicos que ya no se utilizaban como lugares de enterramiento familiar. La platería manifiesta, quizá mejor que otras artes, la transferencia de formas y repertorios decorativos

2 Por ejemplo, la exposición que se efectuó en la Catedral de Almería en 2007 y el Museo de la Catedral de Guadix (*Luminaria. 2 Milenios de cristianismo en Almería*. Cat. exp. Almería, 2007, pp. 216-234, 263-395, 375-377; A. FAJARDO RUIZ, "El Museo", en *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*. Granada, 2007, pp. 297-313).

3 Una colección particular importante, que reúne una variedad de objetos de platería civil y se conserva en Madrid, es la de la familia Hernández-Mora Zapata, con oriundez murciana (J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Cat. exp. Comisarios J.M. Cruz Valdovinos y J. Rivas Carmona. Murcia, 2006).

de la arquitectura y de modelos iconográficos suministrados por la escultura, en un recorrido de influencias recíprocas[4]. No el vano, ciertos objetos fueron ideados por maestros que no profesaban el trabajo con los metales preciosos, pero sí sabían dibujar, siendo el dibujo tronco común para todas las disciplinas artísticas. Nicolás de Bussy, Antonio Dupar y Francisco Salzillo, tres grandes escultores barrocos de diferente procedencia que trabajaron en el Sureste peninsular, diseñaron piezas para ejecutar en metales preciosos. La platería, por su condición de bien mueble, constituye, junto con los ornamentos, una de las colecciones catedralicias que más se ha beneficiado con la llegada de obras de otros centros de producción. Está vinculada a algo tan esencial como es el culto y puede convertirse en un componente revitalizador de los museos de la Iglesia[5]. Siempre suele haber objetos relevantes, que tienen una conexión estrecha con la historia social, de la espiritualidad y arte en las respectivas diócesis y con los próceres territoriales, lo que permite articular discursos que promuevan la diversidad y destaquen lo identitario, siendo compatible con la función pastoral que se recomienda, desde las jerarquías católicas, que tengan los museos eclesiásticos[6].

El discurso expositivo del nuevo Museo de la Catedral de Murcia, reinaugurado en octubre de 2007, se construye, mediante su colección y el espacio gótico y renacentista en el que se dispone, considerando la sociedad en la que se forjó, la historia de la Diócesis de Cartagena y del Reino de Murcia y los hechos y obras más relevantes. La colección de platería constituye una de las más singulares que se exhibe. Desde la apertura del museo, en abril de 1957, fue objeto de atención por los visitantes[7]. La ordenación de las piezas respondía a los criterios museográficos

4 Respecto a la escultura, véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del Sureste español", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 399-420; C. de la PEÑA VELASCO, "Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 403-425; M.C. HEREDIA MORENO, "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", *Cuadernos de Arte e Iconografía* IV nº 7 (1991), pp. 323-330.

5 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en M.A. CASTILLO OREJA (coor.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto de espacio sagrado*. Encuentros sobre Patrimonio (Santiago de Compostela, 2000). Madrid, 2001, pp. 149-170.

6 Á. SANCHO CAMPO, "Los museos de la Iglesia: su especificidad". *Ars Sacra* nºs 4-5 (1998), pp. 451-466; Á. SANCHO CAMPO, "Los Museos de la Iglesia: su organización, especificidad, funcionamiento y servicio", en J.M. IGLESIAS GIL (coor.), *Actas de los XV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (Reinosa, 2004). Santander, 2005, pp. 87-94; J.M. CABRERA ABASCAL, "Patrimonio de la Iglesia". *RdM. Revista de Museología* nº 9 (1996), pp. 31-35; J.J. ASENJO PELEGRINA, "Pasado, presente y futuro del Patrimonio Cultural de la Iglesia. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría". *Cistercium* nº 255 (2010), pp. 287-307; M. BOLAÑOS, *Historia de los Museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Gijón, 1997; M.A. CASTILLO OREJA (coor.), ob. cit.

7 En opinión de Jorge Aragoneses, la orfebrería era "la serie más atrayente para el visitante". Este autor cita las obras más importantes y menciona quince cálices, dos relicarios, dos cruces de altar, tres cruces pastorales y otras piezas (M. JORGE ARAGONESES, "El Museo Diocesano de Murcia".

vigentes, ubicando las más significativas en aquellos espacios arquitectónicos de notable valor. En concreto, la platería si situó en la antigua Sala Capitular, en vitrinas que reutilizaban la sillería del siglo XVIII, acogiendo también el ajuar de la patrona, la *Virgen de la Fuensanta*[8]. La custodia del Corpus se colocó en la capilla emplazada frente a la puerta de acceso al museo, para su mejor traslado en su festividad, y mostrando su frente principal. El museo fue cerrado y vaciado para que sus dependencias formaran parte de la exposición *Huellas*, celebrada en el año 2002 siguiendo la estela marcada por *Las Edades del Hombre* en las Diócesis de Castilla y León. *Huellas* permitió contemplar en todo su esplendor algunas de las obras de platería más relevantes de la Diócesis de Cartagena, con destacada presencia de piezas de la catedral. Tras este acontecimiento cultural, se determinó reestructurar el museo y ampliar su superficie expositiva, incorporando parte del antiguo claustro. Se efectuó un nuevo proyecto museográfico, introduciendo cambios en la selección de la colección permanente y en la organización y ubicación de las obras. Se han estudiado los vínculos a establecer entre las piezas. Se ha procurado contextualizarlas y enfatizar lo prominente. Se ha valorado el espacio en el que se sitúan los objetos en razón de su destino originario, de las propuestas temáticas y de la idoneidad del lugar para emplazarlos -según su carácter y dimensiones-. Los objetos de platería expuestos cumplen un cometido, considerando la función y uso, su significado y sus valores materiales e inmateriales. Cada pieza contribuye de manera diferente a construir el discurso de su grupo temático, según sus particularidades y su capacidad para trascender[9]. Se tiene la posibilidad de contemplar desde distancias mayores la urna de Jueves Santo y la Custodia del Corpus, ambas de potente volumetría, creando escenarios para la mirada. También es factible la visión cercana para apreciar con detalle los elementos que componen estas obras y sus características formales, especialmente en las piezas de menor tamaño. Uno de los problemas que plantean determinados objetos es su uso periódico, ya que requieren ser sacados de los museos para su utilización en ciertas festividades. Esta circunstancia también se atendió al articular el proyecto. Otros bienes, como el portapaz, han perdido su función originaria y se han convertido en objetos musealizados.

En este estudio se precisará cómo se planificó la exposición de la colección de platería en el proyecto museográfico de la Catedral de Murcia y se comentarán ciertas reflexiones que se tuvieron presentes al elaborarlo, siendo la arquitectura parte esencial del discurso[10]. Se analizará qué papel cumplen las obras en cada caso y se

Archivo Español de Arte nº 127 (1959), pp. 267-269, cita p. 268).

8 A. ROLDÁN PRIETO, *Guía histórico-artística de la Catedral y su Museo. Murcia*, Murcia, 1973, pp. 59-60, 74-77. El museo se constituyó tanto con piezas de la catedral como de la patrona. Unas y otras tenían su espacio en el mismo.

9 S. PEARCE, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester & Londres, 1992; S. PEARCE (ed.), *Interpreting Objects and Collections*. London & New York, 1994; S.H. DUDLEY et al. (ed.), *Narrating objects, collecting stories. Essays in honor of professor Susan M. Pearce.* Londres & Nueva York, 2012.

10 Siendo deán Don José Antonio Trigueros, efectuó el proyecto arquitectónico Don Antonio Abellán, el montaje y diseño gráfico Don José Luis Montero -empresa Tropa-, los trabajos arqueológi-

detallará cómo se insertan y apoyan los diferentes grupos temáticos, se relacionan e interactúan entre sí los objetos de las mismas unidades y de otras, remitiendo a la espiritualidad, culto y a otros ámbitos del templo. Se ha intentado comunicar la información de manera sencilla, destacando lo singular. Se ha incidido en conceptos del patrimonio material de la pieza y del inmaterial de la ceremonia a la que se destinan e incluso cabe recordar el rito de la bendición del objeto. La platería permite articular un amplio abanico de actividades periódicas y de recorridos relacionados con este patrimonio y enfocados a un público diverso. Admite rememorar cuestiones relativas a la custodia del bien a lo largo de la historia y a las personas que les correspondía efectuarlo, a encargos, a prácticas y técnicas en el trabajo con los metales preciosos, marcas de artífices y de ciudades, al gremio de plateros y a cargos desempeñados y vinculados a la Iglesia como el de maestro platero de la catedral, así como a donaciones y mecenazgo, puesto que muchas de las obras requirieron cuantiosos desembolsos para ser costeadas. Por tanto, es factible efectuar un acercamiento multidisciplinar donde tengan cabida la religión, antropología, arte, historia y comercio, entre otros. Cabe recordar las disposiciones de la Junta General de Comercio y, más tarde, de la Junta General de Comercio y Moneda desde el siglo XVII hasta entrado el siglo XIX en relación a la venta y tráfico de alhajas. El proyecto ofrece la posibilidad de cambiar ciertos objetos de la colección permanente situando en su lugar otros que cumplan similar cometido, lo que puede redundar en beneficio de las obras y del museo, contribuyendo a fidelizar al visitante local y suscitar su interés por conocer otras piezas. Además se han incorporado las nuevas tecnologías[11].

2. El *ajuar de oro y plata* y las investigaciones sobre platería en la Catedral de Murcia

Es importante que la catedral cuente con un museo y que las piezas se conserven en la institución que las posee y, en la mayoría de los casos, para la que fueron concebidas. Muchas siguen utilizándose para el servicio litúrgico, lo que hace que mantengan el uso para el que se originaron. El ajuar de platería conservado incluye un conjunto importante de objetos desde finales de la Edad Media, siendo el Barroco la etapa mejor representada y, particularmente, el siglo XVIII. En su mayor

cos los dirigió Don José Antonio Sánchez Pravia y la restauración de las obras estuvo bajo la supervisión del Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Me correspondió efectuar el guion científico, seleccionar las piezas, escoger los títulos de los grupos temáticos y elaborar y redactar cartelas de las piezas y los grupos temáticos. Sobre las directrices del proyecto, véase C. de la PEÑA VELASCO, "El nuevo Museo de la Catedral de Murcia", en A. SEMEDO y E. NORONHA NACIMENTO (coor.), *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. 3* (Oporto, 2009). Oporto, 2010, pp. 46-59. En línea: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8637.pdf. (Consulta: 15 marzo 2014).

11 Tropa, la empresa de diseño que trabajó en el nuevo museo, distribuyó por todo el recorrido pantallas táctiles que recogían las fotografías y los datos técnicos de la totalidad de los objetos, dentro del conjunto del que formaban parte. Así, se ofrece la posibilidad de buscar y comparar las piezas que se están viendo en cada momento con otras situadas en otros puntos. Además, junto a la custodia del Corpus, otra pantalla muestra imágenes y fotografías de la procesión.

parte, se formó de encargos directos del cabildo. También por compras en almonedas, donaciones y mandas testamentarias de los capitulares, de quienes ostentaban la propiedad de las capillas de la catedral y de particulares. Para la platería, una vía de llegada de obra a la colección catedralicia procede del expolio de los bienes de los obispos que habían estado al frente de la diócesis[12]. La colección de plata constituye una de las más castigadas en el transcurso del tiempo, en parte debido a su valor económico. Las catedrales han experimentado expolios, saqueos, robos, ventas, entrega de piezas para hacer frente a gastos de guerra u otros extraordinarios y dación como pago, especialmente a plateros para que reaprovechasen el material en la fabricación o arreglo de obras e hicieran una mejora en el precio[13]. Cuando se encargaban piezas nuevas, también fue práctica repetida que las antiguas se entregasen o vendiesen a otros templos. Numerosos bienes se malograron o perdieron en el voraz incendio de la catedral acontecido en 1854, así como en anteriores. Ciertas riadas y desastres naturales produjeron, igualmente, daños en este patrimonio. Pero las piezas del tesoro también experimentaron deterioros, se volvieron inservibles, se fundieron, se vendieron, se cedieron, se regalaron y se dejaron de utilizar para hacer otras más cómodas -ostensorios que pesaran menos-, más del gusto imperante -"a lo moderno"- y más adecuadas a las necesidades surgidas.

Las obras de platería en las catedrales y sus museos constituyen colecciones significativas. En consecuencia, conforman un corpus destacado para ser estudiado, beneficiándose los museos de la labor de investigación. Más escasas han sido las publicaciones que tratan de cuestiones museográficas sobre la orfebrería, aunque hay contribuciones destacables[14]. Para conocer las piezas existentes, ha sido trascendental la realización del Inventario de Bienes de la Iglesia Católica, llevado a cabo en las últimas décadas en las diferentes comunidades autónomas[15], como también los estudios sobre los inventarios históricos realizados periódicamente en las catedrales, donde se indica qué había en lo relativo a la platería, su estado, peso y si estaban

12 C. de la PEÑA VELASCO, "El nuevo Museo…" ob. cit., p. 57.

13 En la visita *ad Limina*, el obispo José Jiménez declaraba a comienzos del XIX que las tropas de Napoleón "saqueaban todo el oro y la plata, los vasos sin excepción", que encontraban en los templos (A. IRIGOYEN LÓPEZ y J.J. GARCÍA HOURCADE, *Visitas ad Limina de la diócesis de Cartagena –1589-1901–*. Transcripciones y traducción M.Á. García Olmo. Murcia, 2001, p. 523).

14 N. BONACASA, "Le comunicazione museale per i manufatti in argento", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 135-146; N. BONACASA, "La didattica museale per i manufatti in argento", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 143-154. Véase también sobre el llamado arte sacro M. BOLAÑOS, ob. cit., pp. 385-392. Sobre la creciente importancia de las exposiciones de arte sacro y de platería, con reflexiones sobre exposición, conservación y restauración de las piezas y alusiones a Murcia, véase L.M. GILABERT, "La orfebrería y las exposiciones temporales españolas", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007, pp. 451-470.

15 I. ALDANONDO SALVERRÍA, "Consideraciones en torno a los proyectos de acuerdo entre la Conferencia Episcopal y el Ministerio de Cultura sobre el inventario general de bienes muebles y el Plan Nacional de catedrales", en C. MELERO MORENO (coor.). *XV Jornadas de la Asociación Española de Canonistas en el XXV aniversario de su fundación* (Madrid 1995). Salamanca, 1997, pp. 231-268.

con la decencia que correspondía o requerían actuación de aderezo o nueva hechura para el servicio del culto[16]. Útiles son también las visitas episcopales y, también aunque con menos datos sobre estos aspectos, las *ad Limina*, en las que se presenta el estado de la Diócesis a la Curia Romana[17]. Murcia fue un importante centro platero con una tradición ancestral en el trabajo con los metales, con presencia de extranjeros y de artistas de otros reinos, con endogamia y continuidad de los talleres, pero también con circulación y afluencia de obras de otros lugares. En las décadas de tránsito de los siglos XIX a XX, Fuentes y Ponte, González Simancas y Baquero mostraron un interés temprano por el tema de la platería, prosiguiendo López Maymón, Sánchez Moreno y, a mitad de siglo, Sánchez Jara[18]. Con carácter general, cabe mencionar los trabajos de Agüera y Candel sobre los maestros de los siglos XVII y XVIII, respectivamente, así como otros autores[19]. La línea de investigación sobre platería ha sido relevante, con aportaciones notables sobre ajuares catedralicios de Pérez Sánchez y Rivas Carmona[20], quien ha promovido la indagación en este ámbito

---

16 Aunque hay numerosas publiaciones en este sentido, cabe recordar, por ejemplo, M.A. RAYA RAYA, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 611-629; M.A. RAYA RAYA, "El esplendor de la liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (I)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 421-443; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 445-465.

17 A. IRIGOYEN LÓPEZ y J.J. GARCÍA HOURCADE, ob. cit.; *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592.* Edic. y estudio F.J. García Pérez. Murcia, 2000-2003, 3v. Igualmente proporcionan gran información los estudios sobre el cabildo y sobre las personas que lo integran, con alusiones a declaraciones de últimas voluntades e inventarios de bienes (A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Entre el cielo y la tierra, entre la familia y la institución: El cabildo de la catedral de Murcia en el siglo XVII.* Murcia, 2001; A. CÁNOVAS BOTÍA, *Auge y decadencia de una institución eclesial: el Cabildo Catedral de Murcia en el siglo XVIII. Iglesia y sociedad.* Murcia, 1994).

18 J. FUENTES Y PONTE, *España Mariana. Provincia de Murcia*. Lérida, 1880-1884 (reed. Murcia, 2005); M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. ms. 1905-1907 (edic. Murcia, 1997), 3 v.; A. BAQUERO ALMANSA, *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913 (reed. Murcia, 1980); J.M. IBÁÑEZ GARCÍA, *Bibliografía de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia.* Murcia, 1925; J. LÓPEZ MAYMÓN, "Alhajas y paramentos de nuestra catedral", *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia* nº 4 (1925), s.p.; J. SÁNCHEZ MORENO, "Noticias para la historia de la orfebrería en Murcia. Orfebrería de la Catedral de Murcia. Noticia del orfebre Gaspar Lleo", *Archivo Español de Arte* nº 57 (1943), pp. 174-180; D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950.

19 J.C. AGÜERA ROS, *Platería y plateros Seiscentistas en Murcia*. Murcia, 2005; F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999.

20 J. RIVAS CARMONA, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº 15 (2000-2001), pp. 291-310; J. RIVAS CARMONA, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 379-394; J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata", en G. RAMALLO ASENSIO (coor.), *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-530; J. RIVAS CARMONA, "La orfebrería barroca en Murcia", en *Murcia Barroca*. Cat. exp. Murcia, 1990, pp. 88-91; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la Catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 427-444. Junto a lo citado, hay

en el libro *Estudios de Platería*, editado anualmente desde 2001. Además, han sido fundamentales el Plan Director de la Catedral, dirigido por Vera Botí, y el estudio de preeminentes piezas con motivo de la exposición *Huellas*, comisariada por Belda Navarro, así como las publicaciones de Melgares[21]. En la guía de 1973 del Museo de la Catedral, Roldán dedica un apartado a la orfebrería y a las coronas de la *Virgen de la Fuensanta*, enumerando y destacando lo más sobresaliente[22]. La movilidad de los artistas y la circulación de las piezas hace que las investigaciones efectuadas en los ámbitos de Albacete, Orihuela y, en general, del antiguo Reino de Valencia, sean especialmente valiosas[23]. Máxime cuando los límites de la Diócesis de Cartagena en el pasado se extendían por Orihuela y Albacete hasta que constituyeron obispados propios en los siglos XVI y XX, respectivamente. Pese al valor científico de las publicaciones reseñadas y de otras sobre piezas concretas, está pendiente de realizar el estudio global de la platería en la Catedral de Murcia y en la Diócesis de Cartagena.

3. El discurso científico en el Museo de la Catedral de Murcia y las *alhajas de Iglesia*

El museo se dispone en parte del antiguo claustro del siglo XIV y las piezas de la colección de platería constituyen elementos que dan significado, complementan y matizan el discurso desarrollado. Estas obras se intercalan con otras realizadas en distintos materiales, interactuando entre sí y contribuyendo a explicar los hechos y los problemas. La arquitectura ostenta un papel esencial en la organización y se erige en una obra a contemplar. La colección se distribuye en dos plantas[24]. En la inferior, la arquitectura y los objetos permiten redundar en el sentido de uso y función de los espacios, con los elementos que eran o son propios del ámbito en el que se sitúan, cuando las obras lo permiten. Se ha incidido en este aspecto, particularmente en las capillas y en la sala capitular. Se privilegia el protagonismo de ciertas obras y su ubicación en lugares escenográficamente destacados. En ocasiones, los objetos comunican por su situación y su puesta en escena contribuye a entenderlos mejor, caso de la urna de Jueves Santo, que se coloca elevada como le corresponde, o de la Custodia del Corpus, que rememora su destino procesional. En la primera planta, se efectúa un recorrido histórico a partir del Renacimiento -tiempo en el que se concluye la

multitud de aportaciones sobre aspectos concretos y piezas de platería.

21 A. VERA BOTÍ et al., *La catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, 1994, p. 326; *Huellas*. Cat. exp. Comisario C. Belda Navarro, Murcia, 2002 (se remite particularmente a las fichas de platería elaboradas por los profesores J. Rivas Carmona y M. Pérez Sánchez sobre las obras de la catedral); J.A. MELGARES GUERRERO, “Catálogo de Orfebrería”, en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Cat. exp. Murcia, 1983, pp. 319-339.

22 A. ROLDÁN PRIETO, ob. cit., pp. 74-78.

23 J.M. PENALVA MARTÍNEZ y M. SIERRAS ALONSO, *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Alicante, 2004; F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. Valencia, 2005 y numerosas publicaciones de García-Saúco, destacando las piezas reunidas y que comentó en la exposición *Los caminos de la luz.* Cat. exp. Comisario L.G. García-Saúco. Albacete, 2000.

24 C. de la PEÑA VELASCO, “El nuevo Museo…” ob. cit.

construcción de la catedral y es dotada de bienes muebles-. Respetando la secuencia cronológica, en esta parte del museo se suceden hitos temáticos basados en aspectos significativos de la historia de la catedral, la ciudad y la diócesis. El nombre de cada grupo identifica el asunto tratado, pretende ser representativo de sus contenidos y proporciona claves sobre el argumento que lo conforma. En la musealización, se ha prestado atención individualizada a cada objeto, pero vinculándolo al conjunto, respetando las exigencias narrativas y evitando fragmentar el hilo conductor. Cuando una obra se desea resaltar, ocupa emplazamientos estratégicos.

El ajuar de plata y oro contribuye, junto con el resto de las obras, a dotar de variedad y riqueza al discurso, remarcando los elementos diferenciales, procurando despertar la curiosidad e incitando al conocimiento de la idiosincrasia del museo y de lo que alberga, así como de la catedral que lo acoge y de su cabildo. Las piezas como objetos museales se insertan en el discurso, adquiriendo sentido y expresando mejor su significado religioso. Son memoria de la institución y de las demandas espirituales y materiales de la sociedad para la que fueron fabricadas[25]. El hecho de que la mayoría se hiciera para el servicio litúrgico y ceremonial incide en su dimensión trascendente y su valor catequético, dado que son esenciales para el culto, sin menoscabar la importancia en sus valores artísticos, tipológicos, iconográficos, simbólicos y de otro carácter, así como de cuestiones relativas al encargo, patronos, benefactores, devociones y demás. En consecuencia, el fin pastoral de los museos, auspiciado por las autoridades eclesiásticas[26], es inherente al bien expuesto y posibilita reflexionar sobre religiosidad y reforzar, además, discursos sobre el patrimonio inmaterial[27]. El objeto documenta los ritos y, a veces, su evolución, como el portapaz, que ya no se utiliza para la ceremonia del ósculo[28]. Se ha procurado informar de la función y uso de las piezas, remarcando para qué sirven, cuándo se emplean y en qué tiempos litúrgicos, en correspondencia con los colores exigidos en los ornamentos. Por ejemplo, los ornamentos que acompañan a la Custodia del Corpus son blancos, el color eucarístico. La platería tiene un sinfín de ritos vinculados a los objetos y festividades y relacionados con el Patrimonio Cultural Inmaterial, que

25 G. RAMALLO ASENSIO (coor.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010.

26 M. GÓMEZ RASCÓN, "Organización del Museo de la Iglesia: exposición pedagógica. Función Pastoral del Museo". *Patrimonio Cultural: Documentación, Estudios, Información* nº 39 (2004), pp. 66-83; D. IGUACÉN BORAU, ob. cit.; S. LANGÉ y G. MANGIAROTTI (eds.), *Natura e finalità dei musei diocesani*. Atti del Convegno Fondazione Internazionale Giovanni Paolo II (San Marino, 2010). Castel Bolognese, 2011; A. LÁZARO LÓPEZ, "Los Museos de Arte Religioso en las catedrales". *Ars Sacra* nº 6 (1998), pp. 84-92. F. MARCHISANO, "La función pastoral de los museos eclesiásticos. Nueva carta circular sobre la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia". *Ars Sacra* nº 22 (2002), pp. 47-52.

27 C. de la PEÑA VELASCO, "El Patrimonio Inmaterial. Oportunidades tangibles para el desarrollo expositivo de los museos catedralicios". *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico* nº 11, (diciembre 2012). En línea: http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero11/instituciones/estudios/articulo10.php (Consulta: 15 marzo 2014).

28 Si bien, en algún templo español se ha recuperado como elemento para ser besado, por la imagen de devoción que incorpora.

se pueden aprovechar para actividades del museo y que habría que comenzar por inventariar. Algunos son comunes a la liturgia católica, pero otros son específicos. En estos aspectos se incide especialmente[29].

Los museos de la Iglesia suelen contar con la excepcionalidad de su arquitectura y con la posibilidad de que se interrelacione con los bienes muebles, potenciándose entre sí. La arquitectura apoya el discurso establecido y da sentido y comunica sobre los objetos que acoge. Por su parte, las piezas -en este caso la platería- contribuyen a tematizar el espacio, equipar, crear ambientes y evocar la función que tuvo o que puede seguir teniendo el lugar, dando autenticidad a lo expresado. Arquitectura y bienes muebles ayudan a explicar la memoria de los espacios y remiten a otros ámbitos en la catedral y a templos cercanos, lo que permite establecer conexiones y articular itinerarios con argumentos diversos con museos religiosos y construcciones no muy distanciadas, como el Conjunto Monumental de San Juan de Dios, el Museo Salzillo o el de Santa Clara, que exponen varias piezas de platería, así como el entorno catedralicio con el Palacio Episcopal, y evocar los bienes muebles del antiguo Seminario de San Fulgencio y los Colegios de San Isidoro y San Leandro[30]. Los objetos de plata contribuyen a descubrir el mensaje que portan los conjuntos temáticos y son útiles para remitir a otros elementos patrimoniales que están o estuvieron en el presbiterio, capillas, sacristía e incluso en la torre e informan sobre la vida en la catedral -el más representativo de los templos de la diócesis y sede de la cátedra episcopal- y en el cabildo y sobre diferentes rituales.

Ciertas piezas contienen inscripciones que proporcionan una rica y variada información. La mayoría alude a la persona del benefactor, denotando su dignidad, las circunstancias del encargo o de la donación, al artista y al año -cruz de altar y portapaz-, así como a oraciones o frases bíblicas, de contenido teológico o relacionadas con la función del objeto, que a veces van en latín. Además están las filacterias que portan las figuras, caso de una de las Virtudes de la cruz de altar del XVI. En ocasiones son fundamentales para identificar la obra y relacionarla con quien la legó, quien fue el propietario o quienes ostentaban los cargos cuando se efectuó. Destacan las llamadas escrituras expuestas que se encuentran en distintos cálices de la colección y en diferente lugar según sea el tenor de lo escrito, caso del copón que se hizo con el caudal que dejó Francisco Lucas en la tercera década del siglo XVIII y el acetre de 1787, donde consta el año y que pertenece a la Iglesia de Cartagena. En la urna con las reliquias que fueron enviadas por el Cardenal Belluga en el segundo tercio del siglo XVIII, la inscripción que identifica los vestigios sagrados se encuentra junto a

29 En otro sentido, hay aspectos simbólicos y de otra índole. Por ejemplo, el claustro era el lugar donde en alguna ocasión se fabricó el túmulo para las exequias que luego se situó en la catedral. En 1621, se pintó en amarillo en lugar de blanco. Alonso Enríquez, escribano del Ayuntamiento, relataba sobre las honras que la ciudad de Murcia hizo a Felipe III el acierto del túmulo porque "figurava el edificio de amarillo, y blanco, significando oro, y plata en vez de piedra" (Recogido en M. MUÑOZ CORTÉS y A. PÉREZ GÓMEZ (eds.), *Justas y certámenes poéticos en Murcia (1600-1635)*. Murcia, 1958, II, p. 40).

30 Igualmente, cabría generar otros ejes de circulación, planificando recorridos con el denominador común de la platería y con recorridos por otros museos de la Región de Murcia.

ellos y no sobre la pieza de plata. También están los escudos de la institución -el del cabildo en la custodia del Corpus, el acetre o los portapaces de la sala capitular- o de la persona -el Marqués de los Vélez en la cruz procesional-. Los inventarios revelan la presencia de numerosas piezas con las armas de obispos y otros miembros del cabildo[31].

La colección de platería de la catedral posibilita efectuar otras lecturas y reflexionar sobre multitud de cuestiones en relación a las llamadas *alhajas de Iglesia*, su función, uso, tipologías, iconografía y evolución. También sobre la elección de los materiales para fabricar los vasos sagrados y los cambios experimentados, especialmente en lo referente a la utilización del oro en contacto con especies eucarísticas; razón de ser y simbolismos de la plata y el oro; leyes sobre peso, pureza y control en la utilización de los metales que afectaban a algo tan relevante como la moneda; fraudes y abusos cometidos y reiteradamente denunciados, bien que en las *alhajas de Iglesia* había mayor libertad para trabajar[32]; realidad cotidiana del quehacer de los artífices de esta profesión; taller, técnicas, calidad de las obras y relación de los plateros con los batihojas, es decir, con los batidores de metal; asentamiento de los maestros de esta profesión en la cercana calle Platería -que pertenecía a la parroquia de Santa María y, después, a la de San Bartolomé-, no sin quejas por parte de sus vecinos en gran medida debido a los ruidos causados durante la fabricación de las obras; etc. Además, cabe hablar del funcionamiento del gremio de plateros y de sus ordenanzas[33]; de las visitas de inspección; de los encargos y las visuras durante la ejecución y al concluir para comprobar si el material era de la ley prevenida y verificar la bondad del trabajo; de las licencias a maestros de fuera para ejercer -bien a vasallos del rey o a extranjeros- y de los exámenes hasta el fin de los mismos en el siglo XIX, donde con frecuencia se pedía a los aspirantes que hicieran piezas litúrgicas -a Antonio Grao Picard el tribunal le requirió en 1735 que fabricase un cáliz de plata para alcanzar el grado de maestro-[34]; de los impuestos y períodos del año

31 Véase algunas citadas en inventarios del siglo XVI por M. GONZÁLEZ SIMANCAS, ob. cit. II, pp. 673-678.

32 El capítulo XVI de las Ordenanzas de Plateros de Murcia, aprobadas en 1738, señala lo siguiente: "Mando, que ninguna persona de qualquier calidad, condicion, o Nación que sea, pueda platear, ni dorar piezas algunas de Laton, Cobre, o Hierro, ni de otro algún metal basto, ni hacer traer para vender a la Ciudad de Murcia, y demás Pueblos de su Reyno, ni tenerlas paras estos fines en público, ni en secreto, de qualquier hechura, que sea, a excepción únicamente de las Alhajas, que fueren, y que huvieren de servir para las Iglesias y culto divino". En el XX se exponía la frecuencia de los robos en iglesias, conventos y casas particulares, tomando medidas para precaver la venta de las piezas (*Reales Ordenanzas del Colegio, y Congregación del arte de Plateros de esta Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Murcia y su Reyno*. Murcia, 1766, pp. 18-19, 21-22). Manteniendo el criterio de transcripción seguido en los documentos, se han respetado las grafías de la época.

33 C. BELDA NAVARRO, "Las ordenanzas de plateros en el Reino de Murcia". *Boletín de Arte* nº 16 (1995), pp. 7-22; J. GARCÍA ABELLÁN, *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1976, pp. 203-233.

34 La ordenanza prevenía que primero se dibujara en papel y luego se fabricara. A veces hubo quejas por los suspensos (F. CANDEL CRESPO, ob. cit., pp. 148, 261). En Valencia se conservan numerosos dibujos y un riguroso estudio sobre los exámenes (F.P COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia, 2004).

de mayores ventas[35]; de la circulación de piezas por encargo en otras tierras -como Valencia, Toledo, Madrid o Córdoba, por ejemplo- o por la presencia de maestros forasteros en la feria y mercado de Murcia[36]; de la burilada y las marcas, así como de los cargos -marcador para reconocer y marcar, fieles contraste de oro y plata parar pesar y tasar, veedores uno de oro a quien concernía lo referente a perlas y *piedras finas* y otro de plata fuera, ambos para el reconocimiento de los talleres en todo el Reino de Murcia y los exámenes del oficio, acompañados, mayordomo y otros de la corporación, así como comisarios visitadores del Concejo-, pero también de maestro platero de la catedral a través de obras de artífices que lo fueron y que estaban emparentados. Por ejemplo, en el XVIII comienza ocupando este cargo Enrique Picard -que se dice natural del Imperio-, seguido de su yerno José Grao -que procede de Orihuela-, su hijo Antonio Grao -ya nacido en Murcia-, su cuñado Rafael Proens -o Probens, con oriundez en Alicante- y su yerno el milanés Carlos Zaradatti, todos con obra en el museo, como también en la centuria anterior Miguel Enciso y Bartolomé Hacha -o Acha-[37]. Además estaban las cuestiones de formación y de defensa que los plateros efectuaron de su profesión como arte liberal frente a lo mecánico y de sus bibliotecas con Juan de Arfe, entre otros autores, como temprano y esencial tratado español de la materia, de manejo obligado y constante. Las piezas dan la oportunidad de detenerse en el tema de las medidas, la proporción y la relación de las partes con el todo. Una cuestión para plantear en el museo y tratar en la investigación es la aportación de maestros musulmanes y judíos a la historia de

35 En 1658 en una protesta que hacen al Concejo, los plateros ofrecen un testimonio de interés sobre este asunto: "Y dijeron que por quanto los dichos otorgantes contribuyen a Su Magestad, que Dios guarde, con todo lo que se les reparte y adeudan en los Reales Servicios de Millones, Repartimientos de Milizias y otros pechos y derechos y acuden a los rebatos destas costas con sus personas y armas en las ocasiones que se ofrezen y el reparo de los malecones para las defensas de las abenidas del río Sigura que pasa por esta dicha çiudad y a las demás obras públicas della y los caudales destos otorgantes son tan cortos que apenas se pueden sustentar y el oro y plata que fabrican mediante el dicho su arte les es forçoso guardallo para los tiempos del berano que entonzes los venden con alguna reputaçión por ser quando ay más dinero respecto de cojerse el esquilmo de seda y otros frutos" (Véase anexo documental en J.C. AGÜERA ROS, ob. cit., p. 221).

36 Las quejas por la entrada y venta de objetos por plateros cordobeses con precios más bajos se repitieron a lo largo del tiempo (J.C. AGÜERA ROS, ob. cit., pp. 221-223; F. CANDEL CRESPO, ob. cit., p 37; J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en Murcia". *Imafronte* nº 14, 1998-1999, pp. 251-272).

37 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste y el marcador de plata de la ciudad de Murcia en la segunda mitad del siglo XVII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 621-634; C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "El fiel contraste y el marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVII", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 441-466; F. CANDEL CRESPO, ob. cit., pp. 43, 148; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero…" ob. cit., pp. 428-443.; J.D. HERNÁNDEZ MIÑANO, *La custodia procesional de la Iglesia de la Asunción de Molina de Segura: La obra magna de Carlos Zaradatti*. Molina de Segura, 2013.También cabe destacar la fama de los maestros de Murcia y las demandas que recibieron de fuera de las fronteras del reino, caso de José Grao y la custodia que fabricó en 1733 para Lezuza, entonces en la Diócesis de Toledo, y del frontal que hizo su hijo Antronio Grau para la Catedral de Orihuela a partir de 1760 (L.G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, "Custodia", en *Los caminos de …* ob. cit., pp. 221-222; J.M. PENALVA MARTÍNEZ y M. SIERRAS ALONSO, ob. cit., pp. 99-100).

la platería en Murcia; aspecto al que se puede aludir al comenzar la visita al museo, como se indicará, remarcando incluso la tradición ancestral y anterior al mundo medieval en el trabajo con los metales.

Una lectura diferente la ofrecen la pintura, la escultura y los ornamentos. Si en la primera se pueden encontrar representados objetos de plata que permiten reflexionar sobre la platería religiosa y civil -incluso en la pintura mural-, en la segunda -más allá de que existan esculturas de plata o se incorporen figuras en custodias de mano y asiento y otras piezas- denotan la colaboración entre artistas, particularmente entre escultores y plateros. Halos de santidad, coronas, medias lunas o atributos demandan la intervención de los artífices que trabajan estos metales, para completar elementos que requiere la imagen de devoción[38]. Además, se tienen testimonios de algo habitual como era el engalanamiento de las imágenes, especialmente marianas, con joyas y otros aditamentos que en muchas ocasiones no fueron concebidas con este destino. Así en inventarios de la catedral del XIX consta que la *Virgen de la Leche* de Francisco Salzillo portaba un anillo de diamantes, un collar, manillas y un adorno en el manto[39], como también lucieron alhajas la Virgen titular del templo y la milagrosa imagen de la *Virgen de las Lágrimas,* entre otras. Finalmente, los bordados de ciertas piezas incorporan en sus repertorios objetos de plata, como la casulla negra que efectuó Rabanell a mitad del siglo XVIII.

Concluyendo, las colecciones expuestas, particularmente de platería y ornamentos destinadas al servicio del culto, se han abordado en su musealización con el respeto que exige un "material cultural delicado", como se denomina en el *Código de deontología del ICOM para los museos*, que insta a actuar en conformidad con las creencias e intereses del grupo religioso al que pertenecen las piezas[40], como también remarcan normativas legales de otra índole.

4. Los objetos de platería en sus grupos temáticos

La colección expuesta constituye una parte significativa de las piezas del ajuar de plata catedralicio, integrado por numerosos bienes de variadas tipologías. Remite a obras que no están en el museo como vinajeras, hostiarios, crismeras, candeleros, lámparas, campanillas, aguamaniles, navetas, incensarios y otras muchas. Se mencionarán los objetos de plata en el contexto de su grupo temático y subrayando lo que cada uno contribuye a narrar. La *Voz del Templo* centra la atención en la música en las catedrales. Tiene como elemento para rememorarla una campana del siglo XIV. Permite reflexionar, al inicio del museo, sobre otros trabajos con el metal que realizaban, por ejemplo, campaneros, rejeros, herreros, latoneros, caldereros y

38 J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "El arte de la platería en la Semana Santa", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, pp. 191-212.

39 C. de la PEÑA VELASCO, *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico.* Murcia, 2010, p. 134.

40 Fue aprobado en 1986 y revisado en varias ocasiones otorgándole el nombre indicado. Se incide en estos aspectos en los apartados 2.5, 3.7 y 4.3. En línea: http://archives.icom.museum/code2006_spa.pdf (Consulta: 22 mayo 2014).

quincalleros. El latón, cobre, hierro y otros metales eran, en ocasiones, dorados y plateados y se soldaban piezas de plata con peltre, no sin que se decretase ordenanza en el siglo XVIII prohibiéndolo. Las campanas y rejas componen un conjunto de bienes patrimoniales destacado, con testimonios desde finales de la Edad Media[41]. En *De Mezquita a Catedral* cabe recapitular sobre la incidencia que tuvieron los plateros musulmanes -y también los judíos- en forjar y consolidar el conocimiento y las prácticas en el trabajo con la plata y el oro. En el cercano Museo de Santa Clara hay alguna muestra de joyería y moneda nazarí. Los judíos recibieron la protección de la autoridad episcopal en determinados momentos como con Fernando de Pedrosa y, trascendiendo lo concerniente al reino, está la pragmática de Juan II en 1443 ordenando que no les fuera vedado a los judíos practicar ciertos oficios serviles, citando a los plateros. Se conoce el nombre de algún artífice de ese siglo, como Mosse Abençidis que procedía del Reino de Granada, y otros que tuvieron encargos del Concejo[42]. En las ordenanzas de plateros del XVIII, se exigía que quienes se incorporaran al gremio fueran hijos de cristianos "viejos, limpios de toda mal raza" y no hubieran sido castigados por el Tribunal de la Inquisición, ni por otro, circunstancia común a otras corporaciones[43].

Las capillas en el templo y en el claustro funcionaban como pequeñas iglesias, siendo lugares de celebración litúrgica y de enterramiento. De ahí el nombre *Las capillas. El culto y el eterno descanso*. Este grupo temático integra tres capillas colindantes con subtemas, donde se insiste en los aspectos que denota la denominación común, aunque cada ámbito tenga un subtítulo con designación específica. En la *Capilla de Nuestra Señora del Claustro*, hay un cáliz gótico, como lo es la arquitectura -intervenida con posterioridad- y los retablos allí ubicados. Procedente de un taller valenciano, el cáliz manifiesta la tipología característica de la pieza en la etapa, con pie estrellado, astil prolongado, nudo con inscripción y copa campaniforme. Es el más antiguo de los conservados en la colección catedralicia[44]. Su incorporación en esta parte del museo alude a la celebración eucarística. En *La Capilla del Sarcó-*

41 E. MÁXIMO, "El otro imafronte de la Catedral de Murcia: la renovación de campanas (1790-1818)". *Imafronte* n^os^ 19-20 (2007-2008), pp. 195-52; C. BELDA NAVARRO, "Signatio nubium. Conjuros y campanas, ritual y magia en la Catedral de Murcia", en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*. Murcia, 1995, pp. 49-63 y "La obra de rejería de la Catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia* XXIX n^os^ 3-4 (1970-71), pp. 207-243; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII y XVIII". *Imafronte* nº 11 (1995), pp. 161-176.

42 J. TORRES FONTES, "Los judíos murcianos en el reinado de Juan II". *Murgetana* nº XXIV (1965), pp. 79-107, citas pp. 84, 97, 99; L. RUBIO GARCÍA, *Los Judíos de Murcia en la Baja Edad Media (1350-1500)*. Murcia, 1992, pp. 19-2; C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "Los "orebçes" del rey Alfonso X en Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 621-634.

43 *Reales Ordenanzas…* ob. cit., p. 31; C. BELDA NAVARRO, "Las ordenanzas…" ob. cit.; J. GARCÍA ABELLÁN, ob. cit.

44 Con posterioridad a la inauguración del museo, en esta capilla se incorporó una vitrina con joyas y donaciones efectuadas a la *Virgen de la Fuensanta* y alguna pieza litúrgica de los siglos XVI al XIX. La presencia de una selección del ajuar de la patrona podría incorporarse en el grupo temático *Alfa y Omega* (C. de la PEÑA VELASCO, "El nuevo Museo…" ob. cit., p. 57).

fago se manifiesta el uso que tuvieron estos espacios como ámbitos funerarios. Se intentó poner alguna joya u objeto de devoción que se hubiera encontrado en algún enterramiento antiguo, pero no se disponía de este material. En cuanto a la *Capilla de San Juan de la Claustra*, erigida en el siglo XIV y remodelada en el segundo cuarto del XVI, tenía altar para servir de oratorio a la Sala Capitular. Una cruz de altar renacentista, como el retablo algo más temprano allí emplazado, denota que en ella se celebraba misa al concluir las reuniones capitulares. De lograda ejecución y con destacados relieves de Virtudes en el pie y de Cristo con la Virgen, San Juan y la Magdalena a un lado y Dios Padre y los Evangelistas a otro, la pieza, fechada en 1567, se sitúa de manera que se puedan contemplar anverso y reverso. La capilla fue parroquia hasta la consagración de la catedral en el siglo XV, cuando se trasladó a la Capilla del Corpus en la girola del templo y requería lo necesario para la reserva eucarística y administrar sacramentos[45].

La *Sala Capitular*, donde el cabildo celebraba sus reuniones, es un ámbito que da pie a hablar de la catedral y de los capitulares, de los cargos, de la labor que desempeñaban y de las figuras relevantes vinculadas al cabildo: Alejandro VI obtendría la tiara, hubo cardenales y obispos que ocuparon otras sedes episcopales y otros miembros que destacaron por razones diversas, como el obispo judío converso Pablo de Santa María y su hijo el gran humanista Alonso de Cartagena, que perteneció al cabildo. El obispo es la más alta jerarquía y a él alude la mitra expuesta -y hubo mitra de pedrería y aljófar-, que remite a atributos de dignidad vinculados al quehacer de la platería, como son el báculo, la cruz pectoral y el anillo[46]. La insignia de los cabildos catedralicios, constituida por el jarrón de azucenas, la muestran, entre otras obras, los portapaces del *Salvador* y de la *Virgen con el Niño* titular del templo de Rafael Proens (Alicante, c. 1726-Murcia, 1795), fechados en 1779, como detalla una inscripción en la parte posterior de uno de ellos y delatan las formas sinuosas de las rocallas que se extienden por la estructura. Se planificó que fueran junto al terno romano inmediatamente anterior, que no se exhibe completo. Los portapaces contribuyen a documentar el rito de la paz y muestran la evolución del mismo. Al ser un objeto en desuso de la mencionada ceremonia, estas piezas poseen valor para informar del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial. La cruz procesional recuerda las que tuvo la catedral, con un relieve de la imagen mariana que estaba en el altar mayor por un lado y el escudo del cabildo por otro. La pieza expuesta perteneció a la Capilla de San Lucas, propiedad del Marqués de los Vélez. Era utilizada

45 Los curas de ella mantuvieron discremancias con el cabildo, reclamando su independencia. Uno de los argumentos esgrimidos es que no tenían cruz propia, como las demás parroquias, sino que utilizaban la del cabildo. Además, tenían obligación de asistir a las procesiones de Minerva, que concluían en la Capilla del Corpus, y a las claustrales del traslado de reliquias, portándolas vestidos de diáconos (*Manifiesto político-legal, de el Cabildo de la Santa Iglesia de Cartagena a su Ilustrísimo Prelado sobre un Memorial presentado à su Ilustríssima por los Capellanes de el Número de dicha Santa Iglesia*. Murcia, 1749. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca del AMM (Archivo Municipal de Murcia), sig. 5-B-15).

46 R. MARTÍN VAQUERO, “La consagración de los obispos. Báculos y bastones: nobles piezas zarísticas del siglo XX en Vitoria”. *Ondare* nº 25 (2006), pp. 337-353.

en las procesiones del Corpus y de la recepción de la Bula de la Santa Cruzada[47]. Se incorpora en ambos lados el escudo del VI Marqués, Fernando Joaquín Fajardo (1635-1693), que también fue utilizado por su madre Mariana Engracia de Toledo y Portugal, durante la menor edad de su hijo, documentándose el sello con las armas desde antes de mediar el siglo XVII[48]. La cruz revela modelos desarrollados en esa centuria, con manzana más avanzada que responde a la época del escudo.

Los conjuntos dedicados a *Jueves Santo* y a la procesión del Corpus despliegan piezas descollantes de la platería murciana, respondiendo a dos tiempos litúrgicos significativos de la espiritualidad católica y hablan de las cofradías y hermandades, tan importantes en la religiosidad popular. En el primer dominio temático, se reflexiona sobre la Semana Santa y lo que entraña de rememoración de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, con las procesiones, tan significativas en el sentir de las gentes, que pueden propiciar recuerdos y conexiones afectivas del visitante con el museo, propiciando una identificación y arraigo con el mismo. El arca de Jueves Santo es pieza clave de esta unidad. Se encargó concluyendo la década de los veinte del siglo XVIII, en el contexto del patronazgo que dejó establecido en 1715 por vía testamentaria el chantre Francisco Lucas Marín y Roda, redundando en la generosidad mostrada por numerosos prebendados con su catedral. De marcado carácter funerario, fue encargada al platero Gaspar Lleó (doc. Valencia 1700-Valencia, 1742), entregándose en diciembre de 1730 y costando más de 42.000 reales de vellón[49]. El canónigo Alique propuso al cabildo en 1726 que, dado que no se podían hacer de plata las nubes que adornarían el tabernáculo y la urna del altar mayor para lo que el chantre había dejado dinero, que del caudal sobrante se efectuase una urna para el Monumento, dado que estaba, igualmente, destinada al culto al Sacramento. El capital restante se decidió emplearlo en hacer un copón "el más precioso que pueda lograr", para que estuviera la Eucaristía con "la mayor decencia"[50]. Se ha cuidado la disposición de la urna, situándola por encima de un paño blanco de púlpito algo posterior, con el escudo del cabildo y color eucarístico -y los colores fueron considerados siempre en el argumento museográfico-, evocando la escenografía del Monumento de Jueves Santo. Al valor material de la pieza, se suma el inmaterial de los ritos particulares de ese día de la Semana Santa -oficio, lavatorio de los pies, bendición del óleo y crisma para la administración de sacramentos, procesión de la

47 Permite hablar de la importante Capilla de San Lucas y del Marquesado de los Vélez, a quienes en la planta alta del museo se les dedica un grupo temático.

48 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La plata de la Capilla de los Vélez de la catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008.* Murcia, 2008, pp. 485-504, cita pp. 424-426. J.L. RUZ, "Los escudos de los Vélez". *Revista Velezana* nº 14 (1995), pp. 45-72. Mi agradecimiento a los profesores Domingo Beltrán y Julio Muñoz por sus sugerencias.

49 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia". *Verdolay* 6 (1994), pp. 153-159; F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros…* ob. cit., pp. 496-500; J. SÁNCHEZ MORENO, ob. cit.

50 ACM (Archivo Catedral de Murcia), AE (Acuerdos Espirituales) 1718-1763, 1 abril 1726, ff. 77v-78r. Dos años después se señalaba que se había hecho una caja de oro guarnecida de esmeraldas para llevar la Eucaristía a los enfermos (Ibídem, 9 septiembre 1728, f. 101).

Eucaristía al Monumento, reconciliación de los penitentes y presentación de altares sin ornamentos-[51]; además de otros que tienen lugar en esas fechas de recogimiento[52]. Permite reflexionar sobre todas estas ceremonias y las piezas del ajuar que requieren. Un cáliz y un copón se exponen junto al arca, debidos, como la urna, a la labor benefactora de la familia Lucas. El copón de oro y con esmeraldas, ya mencionado, estaba destinado al altar mayor de la catedral y había sido concluido en 1727, siendo encargado por el chantre Francisco Lucas Guil, sobrino del chantre citado, encomendándolo a Lleó, el platero valenciano que concluyó poco después la urna mencionada. Si bien, el copón se incluye en la labor benefactora de su tío difunto, dado que se utilizó el caudal dejado por el canónigo, como revela una inscripción. Es obra destacada, hecha de oro con esmeraldas, con importante presencia de relieves de santos y Padres de la Iglesia y ángeles niños de bulto redondo con atributos pasionarios y eucarísticos. Culmina la cruz y bajo ella el Pelícano. Se usaba en los oficios de la *Feria V In Coena Domini*. El cáliz es pieza "de mucho primor", que dejó a la catedral Francisco Lucas Guil en su testamento fechado en 1733, junto a otras obras de platería[53]. En un célebre sermón predicado el 1734 por el Padre Pajarilla señalaba que estas y otras obras costeadas por los Lucas eran alhajas dignas de un monarca, subtítulo que se consideró para agregar al grupo temático, aunque finalmente se descartó. Algunas piezas realizadas gracias al patrocinio de los chantres Lucas, que estaban en el altar mayor, desaparecieron en el gran incendio de 1854[54].

La importancia de la festividad del Corpus Christi requería un grupo temático específico y más considerando la excepcionalidad de la custodia, pieza sobre la que gira el conjunto organizado bajo el epígrafe *Apoteosis Eucarística*. Es obra destacada entre las custodias de asiento barrocas en las catedrales españolas. Había que elegir un lugar adecuado para emplazar una obra tan monumental y hegemónica, cuya poderosa imagen focaliza la mirada y necesita espacio para contemplarla en la lejanía y en la proximidad y para rodear sus cuatro frentes. Se aprovechó el potencial que ofrece el ámbito situado en un extremo del lado meridional del claustro,

51 J.L. VILLANUEVA, *Dominicas, ferias y fiestas movibles del Año Christiano de España*. Madrid, 1798, pp. 322-366.

52 Se sabe, por ejemplo, que se evitaba utilizar carruajes desde la reserva en el monumento al toque de Aleluya. En 1779 el corregidor exponía al Concejo que se habían relajado los capitulares de esta práctica habitual en Murcia y común en España, con las excusa de las lluvias y de lo intraficable de las calles, y de la costumbre de vestir el Viernes Santo para ir a la catedral con prendas de paño negro, habiendo asistido el día de esa festividad a la adoración de la cruz con medias blancas y chupas de color. Se acordó que dos o tres días antes de Jueves Santo, el portero lo previniese y que se publicase por las calles que no hubiera carruajes en las fechas señaladas (AMM, AC, 2 abril 1779, ff. 86v-87v).

53 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución…" ob. cit., pp. 158-159. Este autor ha interpretado el esplendor suntuario de esta etapa, reflejado en los ornamentos y en la platería, con la atención del obispo Belluga por cuanto significase el decoro y la magnificencia del culto (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El culto regenerado", en C. BELDA NAVARRO (ed.), *Luis Belluga y Moncada. La Dignidad de la Púrpura*. Murcia, 2006, pp. 48-57).

54 B. PAXARILLA Y MOYA, *Sermón panegírico que predicó en veynte y quatro de Enero de este presente año de 1734, día de la festividad de la dedicación de la Santa Iglesia de Cartagena*. Murcia, 1734, p. 43.

instalando la custodia resguardada por la arquitectura y disponiéndola teniendo en cuenta la forma en que sale al exterior (lám. 1). Se asentó como si estuviera sobre un paso procesional. Se procura involucrar al público posibilitando visiones desde diferentes ángulos y permitiéndole observar la custodia como si estuviera en la calle o la contemplase desde un balcón o una ventana, circunstancia que sucede cuando el visitante se asoma desde la planta superior del museo. La procesión era todo un espectáculo con música, danza, tarasca, gigantes y pólvora para los castillos, además de los autos sacramentales representados en la festividad, hasta las prohibiciones de la segunda mitad del siglo XVIII[55]. Se evocan las condiciones escenográficas de la procesión y el discurrir en la vía sacra de la catedral y en el itinerario urbano, intentando dar la sensación de movimiento, que es inherente a una obra que destaca por la verticalidad que propician sus tres cuerpos decrecientes y el impulso ascendente que despliegan sus columnas salomónicas. Va arropada con los elementos que la acompañan en su festividad y que se encargaron tras su fabricación, como los faroles de Enrique Picard (doc. Murcia 1689-Murcia, 1725) de 1700 y los jarrones de Marcos Gil Manresa de 1836. La rejilla de Antonio Grao y Picard (Murcia, c. 1708-1765), de mitad del siglo XVIII para un nuevo carro, presenta motivos eucarísticos con el sol, espigas y uvas simbolizando el pan y el vino. Su diseño calado facilita la visión desde el interior del carro que traslada la custodia[56]. Originariamente se iba a exponer una capa pluvial, que no llegó a incorporarse, pero sí un paño de hombros blanco, utilizado en el ceremonial del Corpus. Fue realizado por el bordador catalán Tomás Marques Fruisa (Ruy, c. 1729, act. Murcia 1750-1799), con dos broches de plata dorada, con relieves con las Ánimas enmarcados por rocallas, que ejecutó Carlos Zaradatti (Milán, c. 1757-Murcia, 1811) hacia 1786[57]. Se completa con imágenes del día de la festividad en una pantalla.

La ejecución de la obra fue contratada con Antonio Pérez de Montalto (?-Toledo, 1685) en 1674, terminándola en 1677 y llegando a Murcia en 1678[58]. El maestro

55 Cabe recordar que La Patum de Berga, fiesta que tiene lugar en las fiestas del Corpus en esta localidad de la provincia de Barcelona, está declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y en otras ciudades el Corpus es Fiesta de Interés Turístico Internacional, Nacional o Regional.

56 Originariamente la custodia era llevada en andas y, posteriormente, el Papa decretó cambios, pidiéndole el cabildo catedralicio al concejo en 1685 que pidiera sobreseer el decreto y mantener el modo de portarla, que era tradicional en España. El 1691 el carpintero José Marfil diseñó un carro de madera para conducirla, ideándose tramoyas barrocas que proporcionaban mayor realce a la fiesta (AMM, AC, 22 septiembre 1685, f. 137r; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 343-362). En el manuscrito atribuido a Hermosino y fechado en los años treinta del siglo XVIII se dice: "(…) nezesita para conduzirla por la carrera de su destinazión de un carro tan artifiziosamente labrado, con tal arte dispuesto, que iendo en una mesa de altar, camina con tal pausa que pareze que no se mueve, y aunque no es carro de marfil bruñido, son piezas de marfil quien lo maneja; a los primeros años de su llegada iba en ombros de doze sazerdotes, y aunque a breves distanzias se mudavan, no obstante fatigados se movía, lo que motivó el nuevo modo de moverla, para que todos sin fatiga puedan adorarla" (AMM, [HERMOSINO (?)], *Apuntes de Murcia*, c. 1736, sig. 1-J-3, f. 83r).

57 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999, pp. 288-289.

58 El traslado se paralizó en 1677 cuando se encontraba en Albacete debido a las epidemias y



LÁMINA 1. *Custodia del Corpus. Museo de la Catedral de Murcia.*

había realizado con anterioridad piezas que se integraron en el ajuar catedralicio. La peana de plata es obra de José Grao (Orihuela c. 1671-Murcia, 1735) y se fecha en 1730-1733, pues originariamente se alzaba sobre una superficie de madera. Este grupo temático permite articular numerosas y variadas actividades sobre la festividad, el ritual, el ceremonial y la música, el recorrido y cortejo de la procesión, el adorno del templo y de las calles, la custodia anterior, los cambios en la forma de portarla, la tipología, el programa iconográfico desarrollado de exaltación de la igle-

contagios que se estaban experimentando en Murcia (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La Custodia…" ob. cit., pp. 352 y ss.; J. RIVAS CARMONA, "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos", en *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 211-229; L. RUBIO GARCÍA, *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*. Murcia, 1987).

sia universal y de Cartagena[59], el montaje y desmontaje e, incluso, dónde se recogía, pues el armario que la custodiaba está en la antesacristía. Pérez de Montalto elaboró unas *Instrucciones* en las que explica la manera en que se debe guardar y desarmar la custodia[60]. Señala que la hizo con su hijo Miguel, que ambos eran artífices de oro y plata y que él era familiar del Santo Oficio, marcador y alcalde ordinario en Toledo y platero de la reina Mariana de Austria. Con sus palabras demuestra satisfacción por la obra fabricada. Remarca que efectuó la traza -"hija de mi Idea"- y la ejecutó, revelando que concibió la obra como templo dedicado a Cristo Sacramentado, inspirado en el de Salomón. Este *Compendio de Advertencias*, como califica el autor, tiene una utilidad práctica, aconsejando que no se encargue a manos inexpertas la limpieza, ni se utilice piedra alumbre porque destruye la obra[61]. Fue pieza elogiada desde fecha temprana e influyó en el desarrollo del retablo y la escultura[62], contribuyendo al lucimiento, suntuosidad y belleza de la procesión, con la solemnidad que exigía y exige la presencia del Pan Eucarístico en el sitial que es la custodia[63].

En la planta superior se inicia un recorrido cronológico que arranca en la segunda mitad del siglo XV, con la consagración en 1467 de la catedral de nueva planta y la necesaria dotación de bienes muebles. Las esculturas y los cuadros expuestos rememoran esa etapa, a la que alude el grupo *La devoción y el decoro del templo. Los inicios de la Edad Moderna*. Se efectuaron importantes encargos en el ámbito de las artes suntuarias, coincidiendo con el final de la Reconquista y el momento culturalmente floreciente del Humanismo renacentista, con la presencia de los destacados arquitectos italianos Jacobo y Francisco Florentín y del pintor vinculado a Leonardo, Fernando Llanos. Las obras del templo continuaron con las capillas de las naves, el inicio de una nueva torre y las fachadas de Cadenas y Occidental. El mestizaje de repertorios decorativos imperante, en particular en la arquitectura, recordaba el primor de los trabajos de platería, como expresó el noble sevillano Ortiz de Zúñiga en el siglo siguiente, utilizando tempranamente la palabra plateresco. Tomando a Ortiz como referencia, el *Diccionario de Autoridades* definió este término en 1737

59 J. RIVAS CARMONA, "Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII", en F. MARSILLA DE PASCUAL (coor.), *Littera Scripta, in hororem Prof. Lope Pascual Martínez*. Murcia, 2002, pp. 891-917.

60 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 503-514.

61 El tratado se incluye en el estudio de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las instrucciones…" ob. cit., pp. 508-513.

62 En el siglo XVIII Villalva señalaba lo siguiente: "(…) es hechura de tanto primor que excede a la capacidad del más subido ingenio". Hermosino afirmaba: "(…) la hechura de todo vale más que su materia". Y añadía que sólo la custodia de Toledo podía competir con ella (J. de VILLALVA Y CÓRCOLES, *Pensil del Ave María. Revista Murciana de Antropología* nº 9 (2002), pp. 1-268, cita p. 18 y; AMM, [HERMOSINO (¿)], ob. cit. f. 83 r). El viril de oro fue costeado por el racionero José Marín y Lamas en el siglo siguiente (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero…" ob. cit., p. 440).

63 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La Custodia…" ob. cit., pp. 353. En este grupo se puede recordar la procesión de la Minerva, tan importante en las parroquias y en la catedral, que también lo fue. En el siglo XIX se instituyó una festividad propia de la Sangre de Cristo, prohibiendo la normativa ritual la reserva en el sagrario de esta especie. Agradezco esta sugerencia a Don Francisco Alegría.

como adorno sobre la arquitectura. La palabra triunfaría con Ponz y los ilustrados que hablaron de estilo plateresco. Aunque el debate sobre el plateresco como estilo queda atrás, el uso del término refleja la importancia de los motivos de plata utilizados y el cuidado por el detalle sutil y primoroso evocadores del trabajo con los metales en los albores del XVI, que puede constituir materia para reflexionar en este punto del museo. Obras importantes del momento en la catedral, como la torre o la portada norte, pueden ser contemplada desde esta parte del museo y puestas en relación con objetos del museo y evocar otras que continuaron realizándose como la capilla de Gil Rodríguez de Junterón, protonotario apostólico y Arcediano de Lorca, que estuvo en el entorno de Julio II y muy vinculado a la construcción de la colegiata de Lorca[64].

El recorrido en el museo continúa con *La Contrarreforma y su repercusión en el Arte Cristiano*[65]. El impacto del Concilio de Trento se dejó sentir con fuerza en la platería. El cisma abierto en el seno de la Iglesia determinó la toma de medidas encaminadas a evitar dudas en cuestiones relacionadas con el culto, los sacramentos y el sentido de las imágenes de devoción. La función de los obispos en sus diócesis se cuidó especialmente y la Iglesia de Cartagena vivió momentos florecientes. El pensamiento teológico repercutió en el desarrollo y esplendor de la liturgia, con la reafirmación de la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas. Proliferaron los encargos de objetos de platería y ornamentos en todas las catedrales. Benassar habla, con acierto, de la mentalidad suntuaria en la sociedad española[66]. El Concilio se pronunció sobre lo referente a la veneración y el honor a las reliquias, cobrando nuevo auge. Los santos eran un ejemplo a imitar y se fomentó la devoción por quienes estaban vinculados al lugar. Especial trascendencia tuvo la llegada en 1594 de las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina, santos hermanos, que el obispo Sancho Dávila consiguió trasladar, como también parte de los sagrados vestigios fueron al monasterio de El Escorial, erigido en referente de la arquitectura y las artes[67]. Sus huesos se custodiaban en una urna de madera que fue sustituida por otra que costeó el racionero José Marín y Lamas y donó en 1748[68]. También el obispo

64 P. SEGADO BRAVO, *La Colegiata de San Patricio de Lorca.* Murcia, 2006.

65 J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, pp. 515-536; R. SÁNCHEZ LAFUENTE-GEMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, 2005, pp. 487-503.

66 B. BENASSAR, *La España del Siglo de Oro.* Barcelona, 2001, pp. 117 y ss.

67 Sancho Dávila publicó años después un tratado sobre reliquias (S. DÁVILA Y TOLEDO, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los sanctos y a sus reliquias y de la singular con que a de adorar el cuerpo de Iesus Christo Nuestro Señor en el Santissimo Sacramento.* Madrid, 1611); F.J. GARCÍA PÉREZ, "Mentalidades, reliquias y arte en Murcia ss. XVI-XVII", en L.C. ÁLVAREZ SANTALÓ y C.M. CREMADES GRIÑÁN (ed.), *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen.* Murcia, 1993, pp. 237-245.

68 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios: A propósito de tres relicarios de plata en la catedral de Murcia". *Imafronte* nº 14 (1998-1999), pp. 195-210, cita p. 198; A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII en Murcia*. Murcia, 1988, pp. 105-108.

Trejo incrementó las reliquias, como lo proclaman los retablos relicarios de la Capilla de la Inmaculada en el trascoro, que fue erigida bajo su patrocinio, tras regresar sin éxito de la misión diplomática que le encomendó el monarca para obtener la declaración del dogma Inmaculista: "(…) fui destinado por el rey católico Felipe III como orador especial ante el Smo. Sr. Pablo V, para obtener la definición del misterio de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María"[69]. El *Portapaz de la Inmaculada* de Miguel Enciso, del segundo cuarto del XVII, remite a la significativa intervención de Trejo en el trascoro de la catedral dedicado a la Inmaculada, en las actuaciones encaminadas a fomentar esta devoción mariana y la instrumentalización e hispanización de la misma. La imagen titular fue sacada en rogativa, como también otras que suscitaron gran fervor. Tipológicamente el portapaz se estructura como un retablo de un cuerpo flanqueado por columnas toscanas y frontón, que responde a la impronta severa de los modelos escurialenses vigentes. Culmina con cruz y agrega otra de Montesa en la parte inferior. En 1611 se excomulgó a un jurado por incluir a Enciso en la tropa de socorro para Orán[70]. Enciso era maestro platero de la catedral de 1608 a 1631[71], lo que acarreaba privilegios. El dato redunda en las prerrogativas, exenciones fiscales y distinciones de los maestros plateros y en las reivindicaciones que los artífices efectuaron en defensa de la liberalidad de su arte en la Edad Moderna, en los dominios de las Monarquías Ibéricas. De similar cronología y taller murciano es el *Relicario de la Vera Cruz de Caravaca*, que presenta la característica forma de la cruz de doble brazo y con ángeles que la identifica. Rememora que fue traída por ángeles al sacerdote Chirinos para que pudiera celebrar misa ante el rey moro Ceyt Abuceyt, propiciando su conversión. La pieza remite a la enraizada devoción muy difundida que tuvo su origen en un enclave -Caravaca de la Cruz- que estuvo durante siglos bajo la autoridad de la Orden de Santiago, extendida en todo el reino y con mayor presencia en el ámbito murciano que las órdenes militares de San Juan y Calatrava[72]. La pieza incorpora un relieve de la Inmaculada, dentro del clima de fervor por esta advocación mariana. Dos notables cálices del siglo XVII rememoran lo que significó la Contrarreforma para la renovación e incremento del ajuar de plata en los templos y, en particular, de los vasos sagrados. Uno de filigrana denota al visitante el procedimiento, según Benvenuto Cellini[73], "más difícil y bello" y una técnica menos extendida entre los artífices locales. El otro con esmaltes

69 Recogido en las Visitas ad Limina del prelado (A. IRIGOYEN LÓPEZ y J.J. GARCÍA HOURCADE, ob. cit., p. 472; L. PASCUAL MARTÍNEZ, "La embajada a Roma de Fr. Antonio de Trejo: Obispo de Cartagena". *Anales de la Universidad de Murcia* nº XXXII (1973-74, ed. 77), pp. 21-42).

70 J.J. RUIZ IBÁÑEZ, *Las dos caras de Jano. Monarquía, ciudad e individuo. Murcia, 1588-1648*. Murcia, 1995, p. 237.

71 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero…" ob. cit., p. 425.

72 El 1711 el Duque de Montalto y Marqués de los Vélez donó a un nuevo relicario de oro guarnecido de diamantes para la Santa Cruz conservada en Caravaca, a condición que se le entregara el antiguo (I. POZO MARTÍNEZ, F. FERNÁNDEZ GARCÍA Y D. MARTÍN RUIZ DE ASSIN, *La Santa Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos para su historia (1285-1918). I.* Caravaca, 2000, pp. 203-209.

73 B. CELLINI, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura.* Madrid, 1989, p. 34.

retoma modelos que fueron utilizados en el siglo XVII, con técnicas y formas próximas al entorno de Bartolomé Hacha y otros artistas.

Se utiliza la invocación bíblica a *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* para aludir a las sucesivas guerras y catástrofes que acarrearon muerte y destrucción en los años centrales del siglo XVII. La peste de 1648, la langosta, la terrible riada de San Calixto en 1651 y otras avenidas e infortunios mermaron la población, arruinaron las cosechas y causaron terribles hambrunas y desgracias. Ciertos templos cayeron, otros se tambalearon y numerosos bienes muebles desaparecieron o quedaron deteriorados e inservibles, además de los daños en las viviendas y el azud mayor, tan esencial para la riqueza de Murcia. Hubo quien habló de la cólera de Dios y del dominio de los agentes infernales. La segunda mitad de la centuria, pese al peligro constante de desbordamiento e intensas crecidas del río Segura y las difíciles etapas vividas, significó una revitalización de la arquitectura religiosa, con la construcción de iglesias de nueva planta y retablos, imágenes y ajuar de plata y textiles. En este contexto se sitúa el *Relicario del Lignum Crucis* realizado por Bartolomé Hacha, activo en Murcia en la décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVII, maestro platero de la catedral y fiel contraste de oro reelegido durante varios años[74]. La avenida de San Calixto afectó a la catedral y se perdió la reliquia de la cruz de Cristo depositada en la sacristía. Como ha documentado Pérez Sánchez, se procedió a solicitar a la catedral de Toledo que diese parte de la cruz que allí conservaban, que fue trasladada en 1657[75]. Poco después, se procedió a encargar una estauroteca, relicario contenedor de fragmentos de la cruz de Cristo, entregándole en 1661 al artista cristales tallados -que destacan por la finura de su ejecución-, esmaltes y otras piezas para que Hacha las integrase en la obra en forma de cruz que iba a realizar[76]. La reliquia es un ejemplo valioso de la circulación e intercambio de reliquias en la Edad Moderna y, en concreto, de una de las que más veneradas, como era la de la Cruz. Permite plantear cuáles fueron los diferentes lugares a lo largo del tiempo en los que se custodiaron las reliquias y los armarios, retablos y vitrinas donde se depositaron Por otro lado, cabe recordar el uso de las reliquias y en particular de la comentada en la ceremonia de los conjuros en la torre de la catedral, donde se hizo un oratorio para acogerla[77].

El papel desempeñado por las élites culturales y, en particular, por algunas familias fue trascendental. Así sucede con los Fajardo, que fueron dueños de la Capilla de San Lucas -conocida como de los Vélez- y mecenas de la catedral. Algunos de sus miembros obtuvieron la dignidad de adelantados del Reino de Murcia, un territorio que durante siglos fue frontera con el dominio musulmán. El grupo temático *Los Fajardo. Del esplendor del linaje a los méritos de la piedad* quiere significar su

74 C. TORRES-FONTE SUÁREZ, "El fiel contraste y el marcador de plata…" ob. cit., p. 627.

75 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas…" ob. cit., pp. 200-204. En este sentido, cabe hablar de los destacados recibimiento de reliquias, como en este caso o con la llegada de las de San Fulgencio y Santa Florentina o de leche de la Virgen, entre otras. También de los momentos en los que eran mostradas a los fieles y de aspectos relacionados con el ritual.

76 Ibídem, p. 203; M. GÓNZÁLEZ SIMANCAS, ob. cit. II, p. 571.

77 C. BELDA NAVARRO, "Signatio nubium…" ob. cit.

aportación a lo largo de la historia, incluso desde antes de obtener el Marquesado de los Vélez. Se ha utilizado el subtítulo citado para definir su contribución. Está tomado de una frase contenida en el libro *Los Héroes Fajardo -Gli Eroi Fassardi-* de Bonventura Tondi, publicado en 1682[78]. Inventarios y otros testimonios reflejan la riqueza de las artes suntuarias que había en su capilla y demuestran que una de las vías de llegada de piezas foráneas fue a través de grandes próceres vinculados a la catedral[79]. Entre los bienes expuestos, se encuentra el relicario barroco de la Virgen de la Leche. Fue voluntad de Mariana Engracia de Toledo, mujer de Pedro Fajardo de Zúñiga (1602-1647), V Marqués de los Vélez, que la reliquia estuviera en su capilla en la catedral, circunstancia que no sucedió hasta 1715, habiendo fallecido ella en 1686. Mujer de gran personalidad, profunda devoción por las reliquias y muy vinculada a los círculos cortesanos, llegó a ser aya del último de los Austrias. Para cumplir su voluntad, su hijo el VI Marqués dispuso que la reliquia vinculada a su casa se entregase a su hermana María Teresa Fajardo, Duquesa de Montalto, a quien pasaría el título del marquesado. Esta última establecería de nuevo que a su fallecimiento se trasladase la reliquia -que ella contribuyó a adornar- a Murcia, junto a otros objetos de plata[80]. El sagrado vestigio se extrajo del existente en un convento napolitano, con permiso del papa y a solicitud de uno de los virreyes, el Conde de Benavente, abuelo de Mariana Engracia, según testimonios familiares. La reliquia suscitó gran devoción, acrecentándose el fervor debido a que se licuaba durante la octava de la festividad de la Asunción, volviendo después a coagularse. Adorada en el altar mayor catedral cuando vino a Murcia y antes de ser depositada en la Capilla de los Vélez, cada año en la víspera de la Asunción se situaba de nuevo en el presbiterio del templo, experimentando lo que se consideraba un milagro, que se repetía anualmente a mediados de agosto. La reliquia se conserva en una redoma de cristal contenida en una joya adornada de diamantes, como muestra el relicario de plata sobredorada.

La defensa de la causa borbónica por parte del Reino de Murcia en la Guerra de Sucesión, pese a los brotes austracistas, fue importante en un territorio tan cercano a la Corona Aragonesa, que apoyó al Archiduque Carlos. La ciudad sería recompensada por el nuevo monarca con la concesión de la séptima de las coronas que contiene su escudo. Con el *Obispo Belluga y la lealtad a Felipe V* se recuerda que este prelado fue Capitán General del Reino de Murcia y Virrey de Valencia y se

78 F.J. GUILLAMÓN ÁLVAREZ et al., *Gli Eroi Fassardi. Los Héroes Fajardos. Movilización social y memoria política en el Reino de Murcia (ss. XVI al XVIII).* Murcia, 2005, p. 119.

79 Hay inventarios desde el siglo XVI (AHPM (Archivo Histórico Provincial de Murcia), prot. 88, 3 septiembre 1552, f. 447r. y ss.; prot. 90, 19 marzo 1553, ff. 93r. y ss.; M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit.

80 Ordenaba el mencionado marqués que se enregalse la reliquia junto a una imagen de la Asunción de plata que mandó hacer en Nápoles (M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, “Los legados de arte y objetos suntuarios de Mariana Engracia de Toledo y María de Aragón, marquesa de los Vélez y sus inventarios de bienes (1686)”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 385-410; M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Arcas…” ob. cit.; A. PEÑAFIEL RAMÓN, ob. cit., pp. 105-108).

constatan las actuaciones políticas en las que la Iglesia de Cartagena se vio envuelta en ciertas etapas históricas[81]. Obras diversas incorporan motivos pintados y bordados de platería, caso del cuadro de *Belluga orando ante la Virgen de las Lágrimas* y la casulla negra de Rabanell. Una escultura de la *Inmaculada* con una media luna de plata, de tamaño mayor a la que correspondería a la obra, evoca los nuevos intentos de la declaración del dogma. Una urna recoge el numeroso conjunto de reliquias enviadas por el Cardenal Belluga. Se conforma como vitrina que deja ver los sagrados vestigios en tres de sus caras. Se le encargó a Antonio Grao y se fecha en el segundo cuarto del siglo XVIII[82]. Con *Nuevos Testigos Cristianos* se reitera la munificencia de obispos, miembros del cabildo y particulares, de cuya generosidad se beneficiaron muchos templos y, en particular, la catedral. Donaron obras, pero también facilitaron programas iconográficos que inspiraron a los artistas. Algunos de ellos fueron destacados coleccionistas. En este contexto se sitúa el cáliz de oro y con marcas, que mandó hacer el racionero Fernando de Avellaneda en 1767, como delata una inscripción. Es obra de calidad, con relieves al pie de la *Virgen con el Niño*, *San Fulgencio* y *San Fernando* y serafines y emblemas eucarísticos en nudo y copa.

En principio se contempló en el discurso un grupo temático centrado en la *Piedad Universal*, que contenía dos subgrupos dedicados a las *Devociones Marianas* y al *Apóstol Santiago y Cartagena*, a quien también se alude en otro contexto, dada la significación del hijo de Zebedeo en España y en la Diócesis de Cartagena[83]. Finalmente, por razones diversas no se pudo articular de esta manera y quedó sólo un grupo dedicado a las advocaciones de la Virgen. Se quería centrar la atención en aspectos devocionales generales, populares y locales. No hubo núcleo poblacional, ni convento, que no tuviera una imagen mariana que atrajera a los fieles y despertara fervor, erigiéndose en algunos casos en patronas[84]. La religiosidad barroca conllevó la proliferación de romerías y rogativas y la construcción de camarines que se llenaron de exvotos, entre los que se encontraban diferentes objetos de platería. Las imágenes rivalizaron con los ricos ajuares que atesoraban y aditamentos que se les incorporaban. El relieve de la *Virgen de la Leche* de Francisco Salzillo quiere sintetizar estas cuestiones. Era la imagen principal del altar que tenía en su vivienda el racionero José Marín y Lamas en el siglo XVIII. Se conocen los objetos litúrgicos

81 C. BELDA NAVARRO (ed.), *Luis Belluga…* ob. cit.; A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena*. Murcia, 2005; J.D. MUÑOZ RODRÍGUEZ, "La sociedad murciana ante la Guerra de Sucesión: crisis política y movilización social", en F.J. GUILLAMÓN ÁLVAREZ et al., *La Guerra de Sucesión en los pliegos de cordel.* Murcia, 2005, pp. 17-27; A. MARTÍNEZ RIPOLL, "Regalismo borbónico, reformismo eclesiástico y relaciones con Roma: el Cardenal Belluga", en *Política y cultura en la época moderna: cambios dinásticos: mileniarismos, mesianismos y utopías.* Alcalá de Henares, 2004, pp- 29-49; J.B. VILAR, J.B. *El Cardenal Belluga*. Granada, 2001.

82 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas…." ob. cit., p. 195.

83 F.J. ALEGRÍA RUIZ, "La promoción episcopal de una nueva iconografía en el siglo XVIII: Santiago apóstol origen de la fe en la Diócesis de Cartagena". *Murgetana* nº 127 (2012), pp. 95-116.

84 G. RAMALLO ASENSIO, "El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la Catedral de Murcia durante el siglo XVII", en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos.* Murcia, 2003, pp. 265-274.

que poseía y su preocupación por el decoro y magnificencia del culto. El relieve es, además, pretexto para recordar el ajuar litúrgico de personas del alto clero secular y de familias del patriciado urbano que custodiaban oratorios en los ámbitos palaciegos y domésticos y que describen los inventarios de bienes, comenzando por el del obispo[85]. Algunas piezas pasaron por donaciones en vida o tras la muerte a la catedral y a otros templos[86]. Este tema constituye un capítulo de interés en el ámbito de la platería y de los ornamentos.

Toda catedral tiene su obispo, que es la más alta jerarquía de la diócesis. Hubo prelados que tuvieron trascendencia espiritual por la labor pastoral y material, por su generosidad con los necesitados, por las obras que emprendieron y por los bienes patrimoniales que dejaron, como se recuerda en *La grandeza de la mitra*. Los sínodos y pastorales reflejan multitud de cuestiones sobre su gobierno. El siglo XVIII es significativo y, posiblemente, uno de los momentos que con más intensidad se proclamó la superioridad de un territorio eclesiástico, que se manifestaba como el primero cristiano en la Península Ibérica, al defender que el apóstol Santiago desembarcó por Cartagena y comenzó su evangelización. Así lo mostraba la gran fachada barroca de la catedral, con la exaltación hagiográfica que declaraban las esculturas de los santos con oriundez o vinculación con el extenso territorio diocesano, teniendo a Santiago imponiendo la cruz como culminación de todo un programa iconográfico desplegado en su arquitectura[87]. El imafronte occidental de este templo madre de la Iglesia de Cartagena incorpora, entre los pétreos repertorios ornamentales, multitud de objetos de platería en los relieves de su superficie, tanto piezas de culto como de dignidad episcopal, que complementan y arropan el discurso grandilocuente de la relevancia de la diócesis. El entorno de la catedral se monumentalizó en esa centuria con construcciones eclesiásticas de nueva planta, entre ellas el palacio episcopal, configurándose una plaza delante de la fachada principal de la catedral para su mayor lucimiento. En este punto del recorrido del museo, el visitante ya ha podido contemplar obras que hablan de la huella dejada por los prelados, de sus devociones, de la repercusión de su ministerio y de su interés por la dignidad del culto. Ciertos ornamentos y objetos litúrgicos llegaron a la catedral a través del expolio, por el cual algunos bienes de los obispos permanecieron en el templo que gobernaron[88].

85 En relación con este mundo se pensó que podía articularse con la presencia, entre otras, del armario oratorio de la Anunciación, hoy en una capilla de la catedral.

86 Importante fue la donación en 1731 de alhajas que hizo el médico con oriundez murciana Diego Mateo Zapata, un destacado novator instalado en la corte, a la parroquia en la que fue bautizado y cuya iglesia de nueva planta y adorno él costearía (J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 157-170). Véase también (E. MARTÍNEZ ALCÁZAR, "*Para mayor aumento de su culto divino*: donaciones testamentarias para mantenimiento y esplendor de las iglesias en el entorno murciano (1759-1808)". *Artigrama* nº 26 (2011), pp. 669-683).

87 F.J. ALEGRÍA RUIZ, ob. cit.; E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La fachada de la Catedral de Murcia.* Murcia, 1990.

88 Pascual proporciona algún inventario de piezas de plata, textiles y libros del expolio de obispos y de donaciones a finales del Medioevo (L. PASCUAL MURCIA, "La biblioteca capitular de la catedral

Sucede con la casulla y cáliz de Juan Mateo, cuyo pontifical se confeccionó en parte en Roma, donde tomó posesión del obispado. Él fue quien comenzó la construcción del palacio episcopal. El cáliz que se expone es pieza de calidad de hacia 1742, año en que fue designado prelado. Presenta las Virtudes Teologales en el pie, ángeles con atributos de la Pasión en el nudo y cabezas aladas y otras "insignias" de la pasión en la copa. Con el nombre *Murcia. La Ciudad de las Doce Puertas* se recordaba la frase del presbítero Villalva y Córcoles en el siglo XVIII señalando que a la ciudad se accedía por doce puertas, pero que ya entonces muchas había sido derribadas[89]. Se utiliza la descripción apocalíptica de la Nueva Jerusalén, la Jerusalén celestial, con sus altas murallas, doce puertas como perlas y la ciudad de oro y, especialmente, la idea de puerta como apertura para construir una de las claves de la identidad del Murcia como cruce de caminos, desde la Corte al Mediterráneo y desde la antaño Corona Aragonesa hacia Andalucía, además de la llegada de piezas de otros lugares en ferias y por vías comerciales. De esta combinación y riqueza de influencias hablan las obras. Las de platería se significan con objetos de procedencia madrileña, italiana, valenciana y cordobesa (lám. 2). Hay un acetre y un hisopo de 1787 del madrileño Antonio López Palomino (doc. Madrid 1758-Madrid, 1807), quien también recibió encargos de las Pías Fundaciones del Cardenal Belluga. Un cáliz de 1772 de Antonio de Santa Cruz y Zaldúa (Córdoba, 1733-1793) y una bandeja también cordobesa de 1779, piezas pertenecientes a un destacado centro de platería en el Barroco, cuyas mercancías abundaban en la zona y se vendían en las ferias[90]. Un cáliz barroco revela por las marcas su procedencia italiana, reiterando los intensos contactos artísticos con la corte romana, Nápoles y Sicilia. La suerte del enclave y otra serie de factores favorecieron la permeabilidad y el tránsito de obras y la instalación de artistas de tierras próximas y lejanas, contribuyendo a la renovación y al intercambio de ideas y modelos.

Con *Alfa y Omega* como fin e inicio y eterno retorno, se quiere hablar de los cambios y acontecimientos vividos desde finales del siglo XVIII. Se construyeron y transformaron capillas y dotaron de bienes suntuarios, realizados conforme a los criterios artísticos auspiciados con la creación y desarrollo de las Reales Academias de Bellas Artes. Se hicieron reconocimientos de las capillas y de los bienes que albergaban, para comprobar si estaban como correspondía al culto. El copón neoclásico habla de las obras acometidas entonces. Destaca el programa desarrollado con relieves de los *Azotes*, *Ecce Homo* y *Nazareno* en el pie; *Piedad*, *Dolorosa* con las siete espadas y *Crucificado* en tapa que culmina en cruz, además de atributos de la Pasión en la copa y serafines repartidos por toda la pieza. En este grupo temático, se habla también del trágico incendio que tuvo lugar en 1854, que significó la destrucción de importantes obras de arte y de destacadísimas piezas de platería[91], especialmente las que se encontraban en el altar mayor y el coro, pero también de nuevos e impor-

de Murcia en la Baja Edad Media". *Miscelánea Medieval Murciana*, nº XVI, 1990-91, pp. 53-78).

89 J. de VILLALVA Y CÓRCOLES, ob. cit., pp. 8-9.

90 J. RIVAS CAMONA, "Platería cordobesa…" ob. cit.

91 R. CABELLO VELASCO, "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia". *Verdolay* nº 6 (1994), pp. 161-168; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución…" ob. cit.

tantes encargos y donaciones posteriores, como el órgano de Merklin-Schütze o la sillería renacentista procedente de San Martín de Valdeiglesias. La destaca labor acometida por el obispo Barrio en tan difíciles momentos es recordada con su retrato, ya como cardenal en 1876[92]. También el cabildo efectuó importantes encargos para el ajuar de la *Virgen de la Fuensanta* en las últimas décadas de ese siglo.



LÁMINA 2. *Piezas de platería. Museo de la Catedral de Murcia.*

92 Sobre la mesa hay una cruz y una escribanía de plata, que remite a aspectos de la platería civil en este retrato (J. NADAL INIESTA, "Escribanías de plata en la Región de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 353-362).

Si difícil era determinar la obra con la que había que empezar el recorrido en el museo, también lo era seleccionar la última, mantener el interés y establecer en qué lugar debía concluir la visita, puesto que originariamente estaba previsto que acabara en el centro del claustro del siglo XIV. Se optó por dejar el espacio citado para actividades diversas y finalizar en el ángulo suroccidental del claustro, un ámbito más conveniente en el contexto de la visita, por la visión que ofrece la arquitectura gótica. El lugar no presenta dificultades de fluidez en la circulación del público al salir y permite, al final del recorrido, asomarse y contemplar la custodia del Corpus y otra serie de obras de la planta inferior, sirviendo para recordar aspectos sobresalientes de la visita al museo. Unas arquivoltas ojivales y las figuras de piedra policromada del Ángel y la Virgen de la *Anunciación* a los lados de los arcos hacían complejo elegir una obra para este sitio. Debía ser exquisita, no muy grande y reveladora del sentido último de lo que es un museo eclesiástico, remarcando los aspectos espirituales, como sintetiza un ostensorio, receptor de la Eucaristía. De ahí la denominación *El Triunfo de la Fe* para este grupo temático, focalizado en la llamada *Custodia de la Espigas* (lám. 3). Fue realizada por Ramón Bergón, maestro oriundo de Elda y documentado en Valencia en la segunda mitad del siglo XVIII que había trabajado para el cabildo murciano y continuaría haciéndolo[93]. La contrató en 1782 y sería utilizada en carnestolendas, Ascensión, desagravios y otras funciones[94]. La pieza se inserta en un destacado conjunto de custodias del siglo XVIII conservadas en Murcia, pero también en Algezares, Moratalla y Caravaca de la Cruz o en las localidades alicantinas cercanas de Orihuela y Dolores. Por la riqueza de pedrería enlaza con la fechada en 1751 y donada en 1764 por el racionero José Marín y Lamas a la iglesia del Hospital de San Juan de Dios y conocida por descripciones y con una anterior, donada por el médico Zapata a San Nicolás[95]. Otros museos y templos conservan custodias de esa etapa. De la década de los ochenta es la de Pedro Ruiz Funes del Museo de Santa Clara y, de los noventa, son las que incorporan figuras de Virtudes realizadas por Carlos Zaradatti para las dominicas de Santa Ana de Murcia y para las parroquias de Molina de Segura y Fortuna. Muy similar a la obra murciana, aunque con menos pedrería, es la atribuida a Ramón Bergón de la parroquia de Novelda, en el antiguo Reino de Valencia[96]. También enlaza con la custodia con astil de figura de ángel, que tuvo en un diseño de Francisco Salzillo, fechado en 1737, un punto de inflexión en el desarrollo de la tipología en Murcia[97]. Ángeles adoradores,

93 F. CANDEL CRESPO, "Ramón Bergón, platero valenciano, hizo la "Custodia de las Espigas" de la Catedral de Murcia". *La Verdad*, 29 septiembre 1974; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 199-210; F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros…* ob. cit., pp. 154-156.

94 Así consta en el inventario de 1807 (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación…" ob. cit., p. 454).

95 M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *Fundación y estudio de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia, 1976, pp. 23-24; ; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Donación de alhajas…" ob. cit., pp. 168-169.

96 E. LÓPEZ CATALÁ, "Custodia", en *La Luz de las Imágenes*. *Orihuela.* Cat. exp. Comisarios J. Sáez Vidal y J.A. Martínez García. Alicante, 2004, pp. 520-521.

97 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia con astil..." ob. cit.; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas precisiones…" ob. cit., pp. 203-209.



LÁMINA 3. *Custodia de las Espigas. Museo de la Catedral de Murcia.*

nubes con serafines y atributos sacramentales del pan y el vino se incorporan y distribuyen en esta pieza, que destaca por su valor material y artístico. El platero demuestra conocimiento para engastar la variada pedrería utilizada y sentido del color para distribuirla en función del simbolismo y de la adecuación al sitio. En el anverso, hay perlas en racimos, esmeraldas en hojas, topacios en troncos y espigas y rubíes en cintas y marco del viril, como también diamantes en los anillos exterior e interior del mismo. La cruz que culmina presenta rubíes en una cara y esmeraldas en la otra, elevándose el Pelícano sobre la cara posterior. El reverso incorpora topacios y rubíes. El topacio, como también la esmeralda, era "una de las doze piedras ricas que vió San Juan que cimentaban la Gerusalén gloriosa", como escribe el dominico fray Jaime Barón, inspirándose en el Apocalipsis y añadiendo que alude a Cristo Sacramentado[98]. El simbolismo de estas piedras preciosas puede ser motivo

98 J. BARÓN, *Remedio universal de todas las necessidades, y trabajos, el Rosario de María Santísima Madre de Dios y de pecadores. Tomo I.* Zaragoza, 1732, p. 459.

para reflexionar sobre muchos temas. El Éxodo y el Apocalipsis, por citar ejemplos reveladores -pero también otros pasajes bíblicos-, ofrecen un material importante sobre esta cuestión. Además de otros simbolismos, las piedras citadas se relacionan con la pasión, muerte y resurrección de Cristo y con las especies eucarísticas, como constatan los versos de Calderón en el Auto Sacramental *El Pintor de su deshonra*: "El Rubí la Oración pinta/ del Huerto, pues en su estancia/ en desalientos que suda/ vivos rubíes derrama". Y agrega: "La Crucifixión simila/ el matiz de la Esmeralda/ pues verde tronco a pedazos/ o se descubre o se mancha./ El tránsito en el Topacio/ se figura, pues su infausta/ amarillez es mortal/ viso de agonía amarga;/ y en fin, el Diamante copia/ el rigor de la Lançada/ assi por labrarse en rueda/ de azero como porque abra/ el Costado a Christo a punta/ del diamante de la Lança"[99]. Además, está el simbolismo de los colores -blanco, Fe y pureza; verde, esperanza; y púrpura, sangre, martirio, sabiduría, divinidad y realeza- y de los metales: oro evocando soberanía, amor, justicia, benignidad, clemencia y eternidad y plata rememorando humildad, inocencia, felicidad, templanza y verdad, entre otros valores[100].

Consideraciones finales

El Museo de la Catedral de Murcia ofrece la mejor colección de platería religiosa conservada y exhibida en la Región de Murcia, con obras singulares y un conjunto variado y notable de piezas, que manifiestan diferentes técnicas y permiten considerar multitud de cuestiones en torno a ellas. Como en la mayoría de los museos catedralicios, las obras se emplazan en un entorno que favorece con la visión poderosa de la arquitectura y su contenido simbólico. Elaborar el discurso museográfico y ordenar un conjunto dispar y condicionado por un espacio complejo supuso un reto, surgiendo continuos dilemas. Se procuró ofrecer un guión claro y cohesionado con un planteamiento integral. El ajuar de oro y plata constituye un material excepcional para reflexionar sobre el Patrimonio Cultural Material e Inmaterial, remarcando contenidos de identidad. Si bien, a la hora de facilitar información hay que considerar la dificultad del público para comprender en toda su dimensión las prácticas espirituales y la cultura teológica subyacente a ciertas obras y a su función. Dado, además, que el visitante que acude suele tener cada vez menos conocimientos de los ritos de la religiosidad católica y su evolución, aunque puede haber diferencias de formación entre el público cautivo y no cautivo, según la edad y otras circunstancias. Con frecuencia, estas obras suscitan vínculos emocionales con el visitante. Los museos eclesiásticos van gestionando y difundiendo cada vez con mayor rigor y adecuación cuanto concierne a estos bienes, en los que prevalece el aspecto de tesoro. Esta revalorización debe mucho al estudio de las obras, al auge de las investigaciones sobre artes suntuarias y a las actividades educativas. Así lo demuestra

99 P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales. Parte Primera.* Madrid, 1717, pp. 369, 370, 371.

100 Aunque en un ámbito distinto, es interesante lo que se indica del tema en MARQUÉS DE AVILÉS, *Ciencia heroyca, reudcida a las leyes herádicas del blasón. I.* Madrid, 1780, pp. 190-192.

la programación en el Museo de la Catedral de Murcia desde su reapertura, siendo directores el deán Don José Antonio Trigueros y, posteriormente, el canónigo Don Jesús Belmonte, siendo director gerente Don Francisco Alegría desde junio de 2013. De este modo, lo que a priori era un problema, por la dificultad de interesar al visitante por estas piezas e insertarlas en la explicación de la historia espiritual y social de una comunidad religiosa, se ha convertido en una suerte de ventura. La colección tiene un potencial a explotar para que se conozca mejor y se relacione con otras piezas que están en otros museos y templos cercanos, planteando itinerarios conectados, de manera que se comprendan e inserten convenientemente en su contexto, al tiempo que se pueden aprovechar los tiempos litúrgicos, las festividades y otra serie de circunstancias para organizar una oferta inagotable de actividades, también dirigidas a personas con discapacidad. La colección de platería de los museos de las catedrales -en particular en el caso de Murcia- se puede erigir -y se está erigiendo- en elemento dinamizador, que contribuye a mejorar su funcionamiento.

Una compra de joyas por Felipe II en 1581 al embajador imperial Hans Khevenhüller*

ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN
Patrimonio Nacional

Además de las joyas heredadas y las que ya poseía, Felipe II (1527-1598) adquirió algunas joyas para su última esposa Ana de Austria (1549-1580) poco antes de que esta falleciese en Badajoz en octubre de 1580. A pesar de este luctuoso suceso, debió de pensar que necesitaba seguir realizando estas compras, fundamentalmente para el malogrado príncipe, don Diego (1575-1582), y sus hijas predilectas (lám. 1), Isabel Clara Eugenia (1566-1633) y Catalina Micaela (1567-1597). Así por ejemplo, el 9 de junio de 1579 Felipe II paga al platero de oro Juan Bautista de Montemayor 824 ducados por varias joyas para su servicio que se tasan, como era frecuente, por el Consejo de Hacienda con la ayuda de Jacome de Trezzo y Pedro Bilbao, los mismos, junto a Laynez que intervendrán en la venta que analizamos más pormenorizadamente en este trabajo[1]. Se trataba de cincuenta botones de camafeos cuyo precio se estima en 550 ducados, una medalla de diamantes con un cerco de rubíes cuyo valor asciende a 140 ducados, un aderezo de gorra de rubíes y camafeos de 84 ducados, una medalla para gorra de un camafeo con un cerco de rubíes de 30 ducados. Asimismo en 1580 estos dos orfebres tasan en 1012 ducados una celada de diamantes y rubíes y otra de oro toda de diamantes, realizadas respectivamente por los plateros Pedro de la Sierra y Diego Ruiz que se adquieren para servicio del rey

---

* Este trabajo se ha realizado al amparo de la beca de la Fundación Getty para el proyecto Statesman, Art Agent and Connoisseur: Hans Khevenhüller, Imperial Ambassadeur ath the court of Philip II of Spain, correspondiente a la convocatoria de 2008 y dirigido por el profesor Bernardo García. Para la mejor comprensión de los documentos se han desarrollado muchas de las abreviaturas.

1 Este orfebre había realizado en 1576 joyas para la reina, A. PÉREZ DE TUDELA, "Anna de Austria (1549-1580) y su colección artística. Una aproximación". *Portuguese Studies Review* vol. 13/1 (2005), p. 199.

prudente ese año[2]. Estas dos últimas joyas podrían ser joyeles en forma de navío, una de las acepciones para este término en el Diccionario de Covarrubias de 1611.



LÁMINA 1. *Atribuido a BARTOLOMÉ GONZÁLEZ. Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia. Depósito del Museo del Prado en Patrimonio Nacional (El Escorial).*

2 Instituto del Conde de Valencia de Don Juan (IVDJ). Envío 24 (I), f. 186. En el f. 164 de este envío, Juan Milio advierte a Mateo Vázquez, Madrid, 5 de julio de 1579, de que podían ser ofrecidas al rey unas joyas robadas. A su vez, Milio había recibido una carta de un sargento de la guardia alemana (estaban involucrados Antonio Meyting de Augsburgo y los Fugger) y de Cristoforo Haller, mayordomo de Emanuel Filiberto de Saboya (1528-1580), Turín, 18 de mayo de 1579.

En 1581, cuando se encontraba en plena campaña portuguesa, Felipe II inicia negociaciones para adquirir un importante lote de joyas que se le ofrecen desde Madrid "*si contentan a su Magestad en lo de la bondad, y precio*"[3]. Este conjunto pertenecía al embajador imperial en España, Hans Khevenhüller (1538-1606), que había permanecido siempre muy cerca de la reina Ana de Austria, a quien acompaña al taller del lapidario Jacopo de Trezzo al poco de su llegada a la corte[4]. El embajador actuó también como agente artístico de la Casa de Austria en Madrid proporcionando, aparte de pinturas, esculturas, accesorios de indumentaria, objetos y animales exóticos, etc., joyas y piedras preciosas (lám. 2). Entre los miembros de la rama austríaca que se valen de él en este campo cabe destacar al archiduque Fernando II del Tirol (1529-1595), a su hermano el emperador Maximiliano II (1527-1576) o especialmente a su hijo Rodolfo II (1552-1612), educado en España entre 1564 y 1571. Cuando regresa al imperio, el joven seguirá reclamando joyas españolas como botones y una trenza de oro en 1575 a través del embajador extraordinario Wolgang Rumph[5]. El conde de Franquemburg tuvo una excelente relación con el lapidario Jacopo de Trezzo al que, incluso, acoge en su casa en 1577 y le ayudará a comprar diamantes para el archiduque Fernando II del Tirol[6]. Le califica como el "mayor de los joyeros"[7] y de este momento sería la medalla del embajador con el reverso de Aquiles al que el centauro Quirón enseña a tirar con el arco[8]. Su camafeo de ónix se puede fechar entre la concesión del Toisón al embajador en septiembre de 1587 y antes del fallecimiento del lapidario en septiembre de 1589[9]. Por este vínculo

3 Gabriel de Zayas a Mateo Vázquez (Lisboa), 9 de diciembre de 1581, IVDJ. Envío 56 (II), caja 75.

4 P. JIMÉNEZ DÍAZ, *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid 2001, p. 142, nota 5.

5 H. ZIMERMAN, "Urkunden, Acten und Regesten aus dem Archiv des K.K. Ministerium des Innern". *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (JKSAK)* nº V (1887), reg. 4552. Paralelamente obtenía diamantes y esmeraldas para su padre Maximiliano II en 1576, H. von VOLTELINI, "Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-Hof- und Staats-Archiv in Wien". *JKSAK* nº XIII (1892), reg. 9033, 9034 o 9038 y K. RUDOLF, "Coleccionismo, Antigüedad clásica y jardín durante el siglo XVI en las cortes de Viena y Praga", en *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*. Madrid, 1992, p. 28, nota 90.

6 D. von SCHÖNHER, "Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck". *JKSAK* nº XIV (1893), reg. 10674. Khevenhüller al archiduque Fernando II del Tirol, Madrid, 26 de febrero de 1577. Cfr. A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, "Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)", en H. TRENEK y S. HAAG (eds.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunts-und Wunderkammern der Reinassance*, en *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* nº 3 (2001), pp. 20-21.

7 D. von SCHÖNHER, ob. cit., reg. 10674 y reg. 10698; J. BABELON, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial: essai sur les arts à la cour de Philippe II 1519-1589.* Burdeos-París, 1922, p. 39.

8 J. BABELON, ob. cit., pp. 209-211.

9 *Praga um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.* Viena, 1988, p. 242, nº 721 y *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefässe, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer*. Viena, 2002, pp. 133-134, nº 51 (catálogos de sendas exposiciones en el Kunsthistorischen Museum de Viena). Ver también la carta de Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 4 y 5 de febrero de 1589. Österreiches Staatsarchiv. Haus, Hof-, und Staatsarchiv de Viena (ÖSA. HHStA), Spanien, Diplomatische

tan estrecho Trezzo seguramente le ayudaría a reunir estas joyas tan exquisitas que vende finalmente a Felipe II, como hizo asesorándole sobre la compra de algunas esculturas antiquizantes entre 1579 y 1580[10]. Su relación se prolongará hasta la muerte del lapidario en 1589. En una de las tasaciones de la venta de joyas a Felipe II se especifica que uno de los camafeos que adquiere Felipe II era de mano de Trezzo.

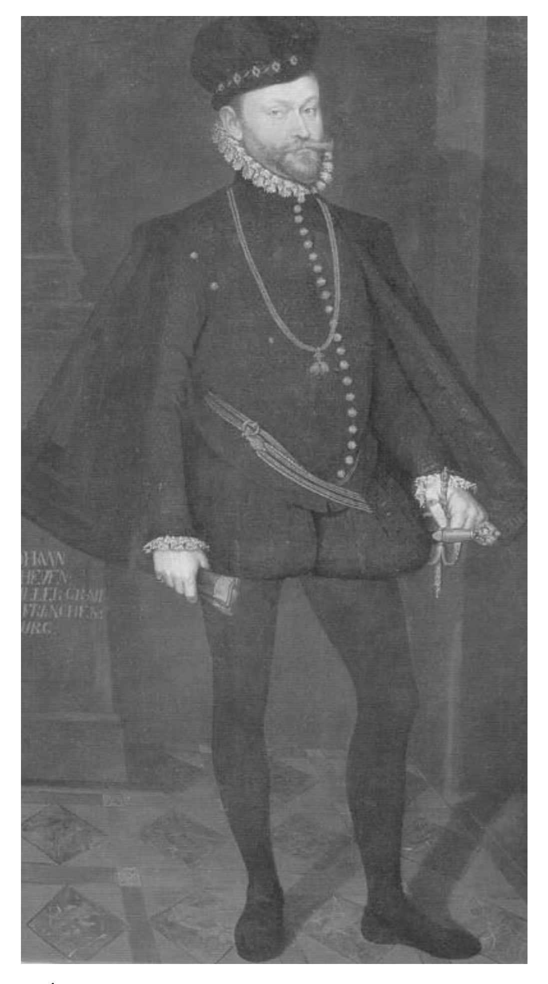


LÁMINA 2. *Atribuido a JUAN PANTOJA DE LA CRUZ. Retrato de Hans Khevenhüller, posterior a 1587, Burg Hochosterwitz.*

Korrespondenz, karton 11-8, f. 14 y 11-9, f. 34, Trezzo le habla sobre Ottavio Miserone "dize que es buen moço y que tiene buena habilidad". Dará cuenta al emperador de la muerte de Trezzo el 23 de septiembre, Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 10 de noviembre de 1589, karton 11-9, f. 389. H. von VOLTELINI, ob. cit., reg. 9651.

10 K. RUDOLF, ob. cit., p. 30. En julio de 1585 visitarán juntos el ingenio de la moneda de Segovia y en abril de 1586 le informa desde El Escorial de unas esculturas para el emperador.

En los años ochenta empiezan a circular en España nuevas tipologías como los aderezos de gorra con una cinta cuajada de joyas y una pluma[11]. Parece que el embajador había comenzado a reunir este conjunto de joyas, posiblemente único en toda la Cristiandad, para Rodolfo II, sin esperar obtener beneficio económico en esta transacción[12.] El embajador imperial, aparte de a Felipe II, también ofreció sus joyas al duque de Mantua, a través de su embajador en Madrid en junio de 1581. Guglielmo Gonzaga (1538-1587) se casó en 1561 con Leonor de Austria (1534-1594), hija del emperador Fernando I (1503-1564), por lo que mantenía estrechos lazos con el Imperio. Su embajador en Madrid explica que Khevenhüller necesita efectivo para comprar cuatro baronías y Rodolfo II, aunque desearía estas joyas, no posee dinero para pagárselas. En marzo se había celebrado el matrimonio del primogénito Vincenzo Gonzaga (1562-1612) con Margherita Farnese (1563-1643) y serán especialmente idóneas para la coyuntura. El prior Alberto Cavriani las califica como las más bellas, raras y perfectas de España: "*L'Ambasciatore residente dell'Imperatore* (Khevenhüller) *il quale da che venne in questa corte ha messo insieme le più belle, rare, et perfette Gioie che s'habbino potute truovar'in questi paesi fino alla su'ma di cento milla scudi et più, havendo havuta nuova dalla Corte Cesarea che quella Maestà* (Rodolfo II) *gli vuole assegnare quattro baronie in cambio di trecento milla fiorini che egli avanza, si per conto della provigione ordinaria, come per altre spese fatte per servizio della Maesta Sua et di suo ordine ha risoluto di vendere le dette Gioie per farne danari, et anchor che S. M.tà Cesarea le desideri, et glie le habbia dimandate esso è rissoluto di non gliele dare, sapendo come egli m'hà detto che la M.tà S. non hà danari per pagargliele. Onde m'ha pregato che voglia dar' conto à Vostra Alteza di tutto ciò, con dirle che se per questo sposalitio del signor Prencipe Serenissimo mio signore* (Vincenzo Gonzaga) *V. A. vorrà servirsi di qualche parte, et di quella che sarà più à suo gusto di dette Gioie, egli le venderà più volontieri all'A.V. et à quel miglior' mercato che potrà, senza perder' in esso che ad alcun altro, sopra che m'ha dato un su'mario in scritto d'esse Gioie, accioche lo mandi all'A.V. Io gl'ho risposto che mi duole che mi habbia parlato tardi di tale pratica, poiche V.A. sarà a quest'hora* (el matrimonio se celebró en marzo) *forse proveduta per il suo bisogno, ma egli tuttavia m'ha fatta instanza per che le mandi la memoria datemi da lui che sarà con questa Hammi detto che ha posti li pretii più scarsi che ha potuto, tuttavia quando V.A. si rissolvesse di comprarne qualche piccola parte si potria, et sperarei avantagiare qualche cosa nel prezzo. Certa cosa è ch'esse Gioie à giuditio universale sono rarissime, et per qualità, et per la fattura lodate senza fine, dal Nuntio* (Filippo Sega) *dall'Amb.re di Venetia* (Zuanfrancesco Morosini), *et da tutti questi altrii signori che le hanno vedute. Supplico humilm' V.A. che mi perdoni, se per servire a questo signore la ho fastidita in scriverle à longo*

11 Un panorama introductorio lo ofrecen P. MÜLLER, *Joyas en España 1500-1800*. Madrid, 2012, pp. 47-114; L. ARBETETA MIRA, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los Museos Estatales*. Madrid, 1988, p. 22.

12 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 13 de junio de 1580, ÖSA. HHStA, karton 10-1, ff. 56v-57. En el f. 73v, 17 de octubre de 1580, se habla del dinero para estas joyas.

sopra tal particolare che il conoscere che sarebbe forsi suo servizio se havesse presso di lei un qualche numero di questi brinchi, che sono per signore da portar'al Collo attacati da donar' quando se le presenta l'occasione, valendo essi qui assai meno di quello che sariano stimati costi, m'ha fatto alargar' tanto con l'A.V. la quale spero che piglierà tutto cio in segno del desiderio ch'io ho di servirla in quello che mi si para davanti"[13]. También podría elegir algunas de ellas al mejor precio y los brincos[14] serían especialmente idóneos para regalar a damas, ya que se pueden colgar de collares y algunos iban perfumados interiormente con pasta de ámbar. Así explica esta tipología con animales y personajes mitológicos: "*que se usa mucho, pero en tal perfection y riqueza como estas, no se hizo jamas otras, estos son de todo genero de animales muy bien hechos, y poesias riquissimamente adornadas, con rubines, diamantes, esmeraldas, y perlas, y muchos dellos tambien rellenos de Ambar*". El embajador convida a cenar a cuatro embajadores extraordinarios venecianos junto al mantuano y estos loan infinitamente estas joyas, especialmente el hilo de perlas que sobrepasa a uno muy famoso que posee el duque de Toscana[15]. El embajador envía un listado de estas joyas (apéndice documental) y por su importancia en julio de 1581 se remitirá un duplicado[16]. Guglielmo Gonzaga se excusa en octubre de ese año diciendo que lo excesivos gastos que ha tenido en la boda de su primogénito le impiden adquirir las joyas de Khevenhüller[17]. El embajador actuaba también de medianero para el matrimonio de Anna Caterina (1566-1621), hija del duque de Mantua, en Portugal con el duque de Barcelos, primogénito del duque de Braganza, por lo que insistirá en que el prócer italiano compre las joyas que le ofrece. Esta

13 Prior Cavriani al duque de Mantua, Madrid, 12 de junio de 1581. Archivio di Stato de Mantua. Archivo Gonzaga (ASMn. AG), busta 599. Este personaje fallecido en 1595 sería nombrado obispo de Alba en 1590. Aparte de consejero ducal, fue decano de la Catedral de Mantua y abad de San Marco.

14 Sobre esta peculiar pieza que resultaría idónea para cortes pro-españolas como la mantuana, veáse L. ARBETETA, "Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 49-66.

15 Prior Cavriani a Aurelio Zibramante (Mantua), Madrid, 26 de junio de 1581. ASMn. AG, 599: "*Questi ss.ri Amb.ri di Venetia desino qui, il Treno, Loredano, Morosini et Zane, si mostrano aff.mi al servizio di S.A. io ho usato quelli termini che mi sono paruti convenienti per honorarli et essi hanno restituita la visita prima à me che ad altro Amb.re doppo li Regii, et l'Amb.re dell'Imp.re che gli invitò à desinare seco quattro giorni sono, convitò me solo con essi et un altro Amb.re vero è ch'io credo che lo faccia per il desiderio ch'egli ha di cavar danari di queste sue gioie come scrissi à S.A. coll'ordinario passato, delle quali credo anche che si havrebbe mercato honesto vero, è che non me ne intendo io, sarebbe necessario quando pure S.A. se ne volesse servire di qualche parte che mandasse à posta persona intelligente, questi ss.ri Venetiani che hanno veduto il filo grande di perle, dicono ch'egli è il più bello che sia in Christianità et che passa di bellezza quello del GranDuca di Toscana ch'è famoso in Italia*".

16 Prior Cavriani al duque de Mantua, Madrid, 10 de julio de 1581. ASMn. AG, 599. El 24 de julio el embajador le habla sobre el matrimonio de las hijas del rey "*detto questo discorso trattandogli da un pezzo in qua meco con molta confidenza, credo con speranza di vender a VA Ill.ma una parte di queste sue gioie*".

17 Guglielmo Gonzaga al embajador Cavriani, Marmiruolo, 4 de octubre de 1581, ASMn. AG, 2990, libro 9, f. 32: "*Tante sono le spese che ci occorreno massime dopo la venuta della Prencipessa nostra nuora* (Margherita Farnese), *che non potiamo comperar le gioie di costesto s.r Amb.or Ces.o* (Khevenhüller) *all'amorevolezza del quale restiamo molto tenuti per la volontà che S.S. Ill.ma mostra verso le cose nostre*".

joven casará finalmente con su tío el archiduque Fernando II del Tirol en 1582.

A partir de entonces es cuando se detecta el interés de Felipe II por comprarlas desde Lisboa. Hernando de Vega envía a la capital lusa la tasación de joyas y perlas del Embajador, tras juntarse en su casa en presencia de los del Consejo de Hacienda[18]. El embajador mantuano informa a su señor de la adquisición por parte del rey de una parte de estas joyas que llevan casi un mes en manos del presidente del Consejo de Hacienda[19]. Parece que el rey no las ha visto, pero accede a su compra si le contentan en cuanto a su calidad y precio[20]. Entonces se tasan por tres orfebres y se pagarán en la tasación más barata. Se ha conservado una abundante documentación sobre el pago a plazos, dado su precio elevado, interviniendo incluso los banqueros Fugger, con los que el embajador tenía tratos.

Rodolfo II, educado en Madrid gustaba de las novedades de indumentaria y joyas españolas, pero a menudo no pagaba bien a Khevenhüller, por lo que el embajador en Madrid recibe su permiso para deshacerse de esas joyas que había reunido para él. Sin embargo, seguirá comprando otras joyas menos ambiciosas y en octubre de 1581 envía a Praga algunas muestras de cadenas con piedras preciosas alternadas con eslabones que podían ir rellenos de ámbar, conforme a la moda imperante en aquel momento en España: "*Yo no descuydo por cierto como soy obligado en dar principio a algunas de las cosas que V.M.* (Rodolfo II) *mando ultimamente que se hiziessen y podria ser que con el primer correo u ordinario embiasse algunas muestras de cadenas, que ahora mucho se usan de oro, Diamantes, perlas y rubines y algunos eslavones dellas rellenos de Ambar. Un adrezo de Botones de oro hay de Ambar obra no muy costossa ni confusa pero muy hidalga y llana y bien hecha, y para durar si V. M. los quisiera me podra mandar avisar dello, pero en todo caso sera servido mandarme prover de lo que fuera necessario para ello, procurare de regatear y granjear, la obra mejor que se pudiera teniendo siempre cuenta y mira que sea hecha como conviene por la qualidad de V.M.*"[21]. Parece que le envía dibujos para que el emperador se imagine estas joyas antes de encargarlas, como hacía frecuentemente[22]. Rodolfo II a finales de 1581 le pide algunas de estas joyas restantes de la venta al rey y el embajador le explica las que aún le quedan y le podrán servir: "*y pues V.M.* (Rodolfo II) *tiene menester de algunas cosas esquisitas raras y buenas y que esto*

18 IVDJ. Envío 38, f. 243, 18 de noviembre de 1581.

19 Prior Cavriani al duque de Mantua, Madrid, 25 de diciembre de 1581, ASMn. AG, 599: "*Sua Maesta Catolica* (Felipe II) *tratta di comprare una parte delle Gioie di questo signore Amb.re Cesareo per summa di 50/m, di Δ.di le quali gioie questo Presidente di azienda ha nelle mani già forse un mese, et il detto sig.or Amb.re tiene per concluso il mercato*".

20 IVDJ. Envío 38, f. 226, Madrid, 20 de diciembre de 1581; Gabriel de Zayas a Mateo Vázquez (Lisboa), 9 de diciembre de 1581, Envío 56 (II), caja 75; H. de Vega a Mateo Vázquez, 14 de diciembre de 1581, Gabriel de Zayas le escribió sobre las joyas de Khevenhüller, Envío 38, f. 237.

21 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, octubre de 1581, ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 139.

22 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 8 de octubre de 1581, ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 140: "*Las muestras de las cadenas, de las quales escrivi ultimamente a V.M. que las embiaria aunque las tengo ya debuxadas, no me parecio esta occasion para ello, harelo (queriendo dios) con la primer occasion*". Cfr. H. von VOLTELINI, ob. cit., reg. 9216.

sera cada dia mas, pesame en el Alma que huviesse soltado V.M. las mias, que tuve que eran esquisitissimas y peregrinas, las quales junte con mucha costa y trabajo y curiosidad solo para servir a V.M. con ellas, y tales que bien se que hoy dia no las tiene ningun principe de la manera como ellas fueron, mas como V.M. me dio graciosa licencia, para que me deshiziesse dellas, y buscase otra salida, para que esto fuesse, lo hize y hago cada dia con todo este me quiese reservar algunas, pareciendome ellas muy a proposito para V.M., entre ellas un Adrezzo de una medalla y trenza de sombrero de oro y diamantes nunca vista. Verdad es que costaria quando menos mil y quinientos ducados y otros quatro adrezos de botones de Rubines y perlas muy cumplidos y buenos a sessenta y mas botones cada uno con sus medallas riquissimas, los quales tambien todos juntos podrian portar como de seys en siete mil ducados, mas una cabeça de marta riquissima de valor de dos mil y trescientos ducados mas una media dozena de brincos los mas ricos, estraordinarios y raros, que se puede imaginar, assi de obra como de invencion, todos ellos de valor, poco mas poco menos de tres mil ducados, las dichas cosas a parte solo por lo arriba dicho, de lo demas me voy deshaziendo lo mejor que puedo, y lo mismo hare con estas otras, si V.M. de aqui a pasqua de resurreccion no me manda otra cosa porque forçosamente lo he de hazer para salir de parte mys deudas y de los grandes interesses que me comen bivo y no digo esto para dar a V.m. causa a cobdiciar mys cosas o por faltar gentes que las tomassen y de muy buena gana, en abriendoles la puerta para ello, si no que esto es assi, y para que V.M. entendiesse mi humilde y aparejada voluntad que tengo de servirle en todo"[23]. En enero de 1582 habla al emperador de botones y aderezos, ámbar y piedras bezares[24].

En 1582 parece que tiene un contrato con Felipe II y se destaca el hilo de perlas que le habían pedido hasta en Constantinopla[25]. Esta importante suma se le librará en cuatro pagas con a través de los banqueros Fugger[26]. El presidente del Consejo de Hacienda lo tratará con Khevenhüller cuando este regrese de Zaragoza a donde ha ido a recibir a la emperatriz María (1528-1603). El embajador se queja de la tasación de estas joyas y de la paga prorrateada que estima le perjudicará[27]. Las piezas fueron

23 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 20 de diciembre de 1581, ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 152. Al inicio declara que quisiera satisfacer la voluntad de Rodolfo II y comprar lo que le pide en su carta, aunque los ministros imperiales le acusan de despilfarrador. También expone su poco crédito con los banqueros por las deudas. Cfr. A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., p. 21, nota 147.

24 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 8 de enero de 1582, ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 158v. Continuará sobre este argumento poco antes de partir hacia Lisboa, f. 180, Madrid, 16 de abril de 1582, H. von VOLTELINI, ob. cit., reg. 9244.

25 Prior Cavriani al duque de Mantua, Madrid, 8 de enero de 1582, ASMn. AG, 600: "*L'Amb. re dell'Imp.re ha spedito il contratto delle sue Gioie con S. M.ta Catolica in 50/m ducati, li quali sono assignati à riscuotere sopra entrate con poca dilatione di tempo, et fra esse gioie si contiene il filo di perle cosi famoso che fino da Constatinopla gli era stato domandato in vendita*".

26 Archivo Zabálburu (AZ). Altamira, carpeta 181, documento 36, f. 1. Hernando de Vega a Felipe II, Madrid, 13 de enero de 1582. Cfr. A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., pp. 55-56.

27 Hernando de Vega a Felipe II, Madrid, 3 de marzo de 1582, AZ. Altamira, C 181, D 55, f. 2; Khevenhüller a Gabriel de Zayas, Madrid, 10 de marzo de 1582, ÖSA. HHStA, karton 10-4, f. 70: "*Su Mag.d fue servido de aceptar mys Joyas, como me dixo el presidente* (del Consejo de Hacienda, don

valoradas por Jacopo de Trezzo y los plateros Diego Laynez y Pedro Bilbao, siendo más aceptada la última tasación más "moderada", ya que la del milanés era la más cara y se le tiene como muy cercano a Khevenhüller y por tanto, no parcial[28]. También Laynez aparece mencionado frecuentemente en la correspondencia del embajador, por lo que se le consideraría también inclinado al diplomático[29]. El embajador se trasladará a Lisboa a finales de abril de 1582, por lo que podrá tratar directamente este negocio con el rey y sus ministros, mermando la documentación al respecto[30]. Asimismo intentará junto a la emperatriz María que se oficialice el matrimonio entre Rodolfo II y la primogénita del Rey. Desde Lisboa seguirá informando a Rodolfo II de las compras de joyas que deseaba, ya que era uno de los principales mercados de piedras preciosas, sin descuidar sus relaciones con Sevilla, a donde desembarcan las esmeraldas. Así lo atestigua una carta desde la capital lusa, ya en junio, en la que le habla de la llegada de la flota de Indias, una piedra mina de esmeraldas y el aderezo con ámbar[31]. A mediados de mes, se excusa de que aún no ha hecho las cadenas por falta de recursos[32]. A inicios de julio apremia al emperador para que se decida a comprar las joyas que no ha adquirido Felipe II[33]. A mediados de julio se refiere a una sarta de perlas[34] y hasta el regreso de la corte a Madrid se continuará esta correspondencia entre el embajador y su señor.

Hernando de Vega) *estos dias atrás, holgueme infinito, para que quedassen en sus rreales manos, En lo de la paga, quieren ser estos ministros largos, y dizen de tres años, no puedo creer q su Mg.d lo consentirá, porque prejudicarme ya mucho, tanto menos, pues por medio de los fuggares me puedan dar satisffación y esto creo seria mas servicio de su Mag.d por algunos respectos, que buenamente no se deven escrivir, pero in omnibu et per omnia fiat voluntas domini, a aquella me remito como razon*"; Hernando de Vega a Felipe II, Madrid, 9 de mayo de 1582. AZ. Altamira, C 181, D 62.

28 Hernando de Vega a Felipe II, Madrid, 2 de junio de 1582, AZ. Altamira, C 181, D 85.

29 Por ejemplo en la tasación de una cadena de diamantes, y perlas en 1588, H. von VOLTELINI, "Urkunden…". *JKSAK* nº XV (1894), reg. 11982. Además podría ser más cercano a Trezzo, como puede indicar que Trezzo le deba dinero por un zafiro en 1576, C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura española*. Madrid, 1914, p. 125, nº 124.

30 Se le concede una cédula de paso Archivo General de Simancas (AGS). Estado, legajo 428, Lisboa, 18 de abril de 1582, para no pagar derechos de su equipaje en el que también había plata y joyas.

31 Khevenhüller a Rodolfo II, Lisboa, junio de 1582, ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 189v. Habla también del maravilloso cuerno de rinoceronte africano montado en oro con que le obsequia su madre, Cfr. H. von VOLTELINI, XIII, ob. cit., reg. 9251 y A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., p. 15.

32 Khevenhüller a Rodolfo II, Lisboa, 16 de junio de 1582, ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 195v: "*Yo tengo hecho menos las muestras de las cadenas, holgarame mucho tenerlas, para poder servir mas cumplidamente a V.M. para esto sera menester que V.M. haga tratar con los Fuggares, que escrivan a su factor en esta corte, para que me provea luego, con los dineros para esto, y otras cosas necessarias para el servicio de V.M. porque yo adelante de Dios no puedo mas, y assi lo que di por las cosas que embio a V.M. huve de tomar forçosamente a censo, estimolo todo en poco, pues sirvo con ello a V.M.*".

33 Khevenhüller a Rodolfo II, Lisboa, 29 de junio de 1582 (cerrada el 2 de julio), ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 198v: "*y en esto particularmente por ser en su genero estas joyas tan buenas, que creo no las deve de haber mejores, y solo por esto me holgaria mucho que V.M. quedasse con ellas, y assi no faltan personas que me ruegan por ellas…*", Cfr. A. PEREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., p. 21, nota 147.

34 Khevenhüller a Rodolfo II, Lisboa, 16 de julio de 1582, ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 202v, H. von VOLTELINI, XIII, ob. cit., reg. 9255.

Esta compra realizada por el rey prudente y su gasto (finalmente se librarán a Khevenhüller 40.000 ducados) hará declarar a Felipe II que no es amigo de comprar joyas cuando se le ofrecen otras singulares poco después[35]. Este importante conjunto se destinaría especialmente a la hija mayor del rey, Isabel Clara Eugenia (lám. 1), de quince años, como se desprende del Diario del embajador[36]. Esta estaba comprometida con Rodolfo II, aunque nunca se llegó a realizar este matrimonio y terminaría casando en 1599 con su hermano menor Alberto (1559-1621). A pesar de que se habla de una perla pinjante excepcional de 38 quilates, no sería la famosa "Peregrina" de mayor peso. Aparte del uso por sus hijos, Felipe II recurriría a estas joyas en alguna ocasión en que se debía regalar a alguna alta noble alemana por el matrimonio o por el nacimiento de algún hijo del que era padrino. En 1583 Bartolomé Santoyo busca en el guardajoyas ropa blanca o joyas de hasta 2000 ducados de valor, pero que parezca que tienen mayor precio. En este momento se informa que "*joya de precio no la ay si no fuese de algunos de los aderezos de botones que se conpraron del Embaxador de alemania*". Por ello se recupera la cédula de precios a los que se compraron y se ordena que se labren joyas de perlas y esmeraldas para estos casos[37]. El propio rey encomienda a Mateo Vázquez que se haga o compre alguna joya idónea para una dama alemana, matiz revelador de los diferentes gustos según los países a pesar de la omnipresente moda española. Esta joya debe ser buscada con secreto y disimulación para que se compre cuando llegue Felipe II y no suba su precio al saberse que era para el rey[38]. Parece que Khevenhüller había actuado anteriormente también como asesor de Felipe II sobre qué regalos de joyas era conveniente hacer a algunas princesas alemanas, como ocurre en 1578 cuando nace en Gratz el futuro emperador Fernando II (1578-1637), del que Felipe II será padrino y se envía a su madre un joyel de esmeraldas en forma de navío[39]. En 1579 el rey debe obsequiar de nuevo a María de Baviera (1551-1608) por el nacimiento de su hijo Carlos (1579-1580) y también recurrirá al parecer de Khevenhüller[40]. La archiduquesa fue una apasionada de la joyería española y

---

35 A. PÉREZ DE TUDELA, "Algunas joyas y relicarios de la reina Ana de Austria (1549-1580)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2012.* Murcia, 2012, p. 466, nota 51.

36 F. LABRADOR ARROYO (ed.), *Diario de Hans Khevenhüller, embajador imperial en la corte de Felipe II*. Madrid, 2001, pp. 268-269.

37 Bartolomé de Santoyo a Mateo Vázquez, Madrid, 19 de junio de 1583, IVDJ. Envío 55 (I), 1583, f. 57r y v. Este personaje pasó en 1584 de ayuda de cámara del rey a Guardajoyas.

38 IVDJ. Envío 55 (I), 1583, f. 61. Felipe II a Mateo Vázquez, San Lorenzo, 22 de junio de 1583. Se compran también tres cadenas.

39 Juan de Borja a Gabriel de Zayas, Viena, 9 de julio de 1578, AGS. Estado, legajo 684, da cuenta de como le ha escrito Khevenhüller, quien albergaba esperanzas de ir a Estiria en nombre del rey: "*Dize tanbien como se enbia una nave de esmeralda que esta tassada en 8* (mil) *ducados preguntome primero si yo lo sabía*"; Ídem a Felipe II, Lintz, 17 de julio de 1578: "*Tambien sabian* (Rumff) *por aviso de Keveniller como V. M.d embia una joya de una esmeralda que dizen valen ocho mil ducados*". Cfr. A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., p. 47.

40 Respuesta a una relación sobre el parecer de Khevenhüller sobre el bautismo del hijo del archiduque Carlos II de Estiria (1540-1590), 29 de abril de 1579, AGS. Estado, legajo 684, en la que Felipe II anota: "*embiadme una memorilla de lo de las joyas y gasto para que las haga provenir*".

mantuvo una extensa correspondencia con Khevenhüller que le enviaba noticias y dibujos de joyas y piedras preciosas como una gargantilla de perlas y esmeraldas de la que pendían brincos en curiosas formas de animales como águilas, gallos o serpientes. Asimismo, se la proveía de gran variedad de pendientes o una cabeza de marta con sus garras, gracias a la buena labor de Trezzo y Reinalte[41].

Volviendo a la compra de estas joyas por parte de Felipe II, la documentación nos indica que en 1587 se entrega al príncipe Felipe (III, 1578-1621) uno de estos aderezos de gorra con botones con una medalla de Horacio Cocles, el héroe romano con un solo ojo que defendió un puente de acceso a la Ciudad Eterna del ataque etrusco. Esta joya resultaba muy idónea para la educación del heredero y que entroncaba con las medallas de gorra que pudo lucir su padre de príncipe. Uno de estos botones de un conjunto de catorce se pierde en las celebraciones en Zaragoza con motivo del matrimonio de Catalina Micaela con el duque de Saboya en 1585[42]. Los otros trece restantes se regalarán a Carlo Emanuele de Saboya (1562-1630), junto a otras joyas en las vestiduras que se le entregan cuando visita la corte española la primavera de 1591[43]. Este uso indistinto por hombres y mujeres de algunas de estas piezas, especialmente botones y aderezos de gorra, confirman su versatilidad que resalta el embajador para potenciar su venta. Estas joyas se custodiaban en el Guardajoyas cosidas a cartones y se colocaban en la indumentaria cuando la ocasión requería para después volver a descoserse. A pesar de esta compra de selectas joyas entre 1581 y 1582, seguían en uso las que ya pertenecían a la corona. Así en 1585 Felipe II hace llevar a Zaragoza para sus hijas todas las joyas de Ana de Austria, junto a preciosos vestidos bordados para la ocasión.

Paralelamente una vez Khevenhüller regrese a Madrid, continuará comprando joyas en para Rodolfo II. A finales de 1583 se hace referencia a un aderezo para sombrero de rubíes, junto a esmeraldas llegadas de Sevilla[44]. En 1585 proporciona a su señor ropas de raja a la española a juego con sombreros de fieltro tal y como los usa el rey[45]. En 1586 las necesidades económicas de la emperatriz María hacen

---

41 A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., p. 21, nota 146. La signatura de esta interesante correspondencia sería ÖSA. HHStA, Familien Korrespondenz A, karton 43-44.

42 A. PÉREZ DE TUDELA, "La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, p. 560.

43 A. PÉREZ DE TUDELA, "La imagen y el mecenazgo artístico de la reina Anna de Austria (1549-1580)", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M.P. MARÇAL LOURENÇO (eds.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX). Arte, música, espiritualidad y literatura*. Madrid, 2008, III, p. 1596: "*Un adereço de gorra que tiene treze botones de oro hechos de un carton smaltados de Roxo negro azul blanco y verde y en cada uno dellos un diamante tabla quadrado y dos asientos de perlas y mas una medalla de Camafeo de la ystoria de orasio coclis guarneçida de oro con un carton con quatro diamantes tabla un poco prolongados*". Aunque en el inventario de inicios del siglo XVII aparece entre las joyas de Ana de Austria, esta nueva documentación demuestra que se adquirió después de su muerte en 1580.

44 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, diciembre de 1583, ÖSA. HHStA, karton 10-1, f. 296. Serían esmeraldas sin labrar, como se deduce de la correspondencia de 1584.

45 Khevenhüller a Rodolfo II, San Lorenzo el Real, 23 de agosto de 1585, ÖSA. HHStA, karton

que ofrezca a su hermano, Felipe II, parte de sus joyas y el embajador recomienda a Rodolfo II adquirir un hilo de perlas[46]. El 9 de octubre de ese año el emperador expresa su contento por el recibo de varias joyas como cadenas de diamantes y un aderezo de botones de rubíes desde España, junto a otros accesorios de indumentaria como sombreros o tela de mezcla[47]. A finales de 1587 Khevenhüller, asesorado por la emperatriz María, distribuye regalos de Rodolfo II y entrega plata al consejero de Estado don Juan de Idiáquez[48].

Las dificultades económicas de Khevenhüller harán que en 1588 trate de vender una nueva partida de joyas al nobel duque de Toscana, Fernando I de Medici (1549-1609). Desde el matrimonio de Francesco I (1541-1587) con Juana de Austria (1547-1578), hija del emperador Fernando I, proveía a la corte florentina regularmente de accesorios a la moda española como guantes o productos muy codiciados como las piedras bezares. Parece que aprovecha el regreso a Italia del embajador mediceo Giovanni Gianfigliazzi para enviar con él parte de sus joyas. En diciembre de 1588 pregunta a don Luis de Velasco, quien había ido a Florencia a dar el pésame al Gran Duque en nombre de Felipe II por la muerte de su hermano Francesco I. Posiblemente la "coyuntura" en la que Khevenhüller ofrece sus joyas a Ferdinando I de Toscana es la inminente llegada de su esposa, Cristina de Lorena (1565-1636), a Florencia y recomienda que, mientras se decide, se custodien en la Guardajoyas medicea[49]. Paralelamente el embajador imperial pone al día del negocio al agente del

10-15, f. 355.

46 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 27 de enero de 1586, ÖSA. HHStA, karton 11-5, f. 107v: "*pareceme que la Emperatriz my señora no ha hallado salida con sus joyas y assi las offrecio (no ha mucho por quanto entiendo) al Rey, alegando que lo que tenia no bastaba para salir de sus deudas. Sobre esto me dizen que respondio que le pesava mucho no hallarse en disposicion de poder acudir a Su mag.d con lo que tenia menester pero que en llegando a madrid miraria lo que acerca desto se podra hazer. yo mucho me holgara que a lo menos la sarta de perlas quedara para v. mag.d aunque fuera conprarla por tercera persona, porque es muy linda y crecida*"; Ídem, f. 183, Cfr. H. von VOLTELINI, XIII, ob. cit., reg. 9416. Una descripción de los joyeles en forma de animales que Felipe II podía adquirir de su hermana la ofrece P. JIMÉNEZ DÍAZ, ob. cit., pp. 173-174, nota 28.

47 P. JIMÉNEZ DÍAZ, ob. cit., p. 193, nota 21; Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 13 de diciembre de 1586, ÖSA. HHStA, karton 11-9, f. 209, H. von VOLTELINI, XIII, ob. cit., reg. 9466. El 27 de marzo de 1587, karton 10-16, f. 25, reg. 9485, con referencias al collar de diamantes y los botones de rubíes. El 20 de julio de 1587, karton 11-6, f. 286 r y v, reg. 9509, Khevenhüller envía un modelo de un diamante con su precio, aclarando en el f. 287 "*esto sirve mas por curiosidad que se pensar que v. mag.d lo haya de comprar*". El embajador escribe a Rodolfo II, desde San Lorenzo el Real, el 19 de septiembre de 1587, sobre el aderezo de rubíes y otras joyas de diamantes, karton 11-9, f. 267r y v, reg. 9513. Para la respuesta de Rodolfo II, desde Praga, el 21 de septiembre de 1587, karton 10-16, f. 33v, reg. 9514.

48 H. von VOLTELINI, XIII, ob. cit., reg. 9533, 12 de diciembre de 1587. Cristóbal de Mora será agraciado con martas cibelinas.

49 Luis de Velasco al duque de Florencia, Madrid, 8 de diciembre de 1588, Archivio di Stato de Florencia. Mediceo del Principato (ASF. MP), filza 5041: "*Con el* (correo) *ordinario del sabado scrivire mas largo y dare cuenta a VA de mi llegada a esta corte, y de todo lo demas que importare, y assi en esta solo dire q he entendido del Embax.or de la M.d del Emp.or* (Khevenhüller) *se ha holgado de entender queden en poder de VA ciertas joyas q con Juan Figliacci* (Gianfigliazzi) *embio para que VA las viesse, pareciendole pueden ser a proposito para el gusto de VA en esta coiuntura, y assi dessea lo sean, y saber q VA las quiera, pues siendo assi en ningun otro poder holgara tanto de verlas por haberlas*

duque de Toscana en Madrid, aunque a medida que pasan los días sus esperanzas de venderlas en Florencia se van desvaneciendo[50]. Gianfigliazzi le había dado buenas esperanzas y Khevenhüller había gastado hasta 4000 ducados en mejorarlas. El Gran Duque parece que responde a través de Gianfigliazzi que regresa a España, sin decidirse por adquirir estas piezas, a pesar del peligro que supuso llevarlas hasta Florencia[51]. De una carta que escribe el propio Khevenhüller se deduce que buena parte de las joyas enviadas a Toscana eran los famosos brincos "*bien labrados y entendidos*", idóneos para una dama, que le vende a muy buen precio[52]. El Gran Duque de Toscana aceptará pagarle regalándole unas telas de brocado de oro florentinas que serán muy adecuadas para paramentos de casa[53]. Estas joyas no se

traçado con algun cuydado, y assi mismo entiendo si no le tuviera del servicio de VA (como le professa en todo) y alguna seguridad q las embiava en buena occasion, no las embiara, pues por aca pudieran tener despacho, aunque no tan breve, ni tan a gusto, pues para el entiendo es el mayor servir en todo a VA, y assi lo muestra en las occassiones que se ofrecen, entiendo sera para el mucha merced tener aviso de VA del gusto q las joyas le han dado, y de la resolucion que en quererse servir dellas toma, y que en el interim esten en poder de VA pues lo son, y por el riesgo del maltratamiento que fuera de mano de quien las entienda pueden tener. Debe VA hazer toda mrd al Embax.or por lo que dessea su servicio y yo movido de entenderlo he querido avisar a VA de lo q he entendido del, aunque debaxo de toda cortesia y confiança, que en esto procede muy como quien es, y en parecerle que por orden de VA no puede dexar de tener todo lo que le toca muy buen sucesso".

50 Giulio Battaglini a Piero di Francesco Usimbardi, Madrid, 7 de enero de 1589, ASF. MP, filza 4919, f. 652: "*Mi ha conferito* (Khevenhüller), *quanto sin hora è passato in materia delle sue gioie per mezzo* (en cifra: *del Gianfigliazi*) *il quale pare che nel ritorno qui desse per tanto sicuro il partito che lui si indusse a spender quattro altri mila scudi in assettarle. Le speranze poi con avisi di mano in mano sono ite mancando con molto suo disgusto*".

51 D. Luis de Velasco al duque de Florencia, Madrid, 14 de febrero de 1589, ASF. MP, filza 5041: "*Al embaxador del emperador dije lo que en rraçon de sus joyas VA Remitte al cavallero Jhoan filliazi* (Gianfigliazzi) *y el esta contento con q en todo se cumpla la voluntad de VA y Respecto desto da por bien empleado el Riesgo y tiempo perdido, aunque le pesa q no haia habido cosa en ellas que de gusto a V.A. deseando el y procurando siempre darle sirviendo…*".

52 Giulio Battaglini a Pieri di Francesco Usimbardi, Madrid, 12 de marzo de 1589, ASF. MP, filza 4919, f. 770: "*Per l'inclusi fogli vedrà quanto l'Ambasciatore Cesareo* (Khevenhüller) *gli agradisce il buon officio per il dispaccio desideratissimo delle sue gioie et con quanta cortesia si rimette intorno al prezzo, al tempo et altro. Torno a lodare et supplicare che gli si dia ogni maggior satisfattione per le ragioni già addotte, et che se pure parrà mandar tele, rascie o altro, non si perda la opportunità delle galere*". Dentro va inclusa una copia de una carta de Khevenhüller a Battaglini, Madrid, 12 de marzo de 1589, f. 796: "*Que aunque su Alt.a el Ser.mo Granduque* (Ferdinando I) *tenga tantas y tan ricas joyas como es bien notorio las que en su casa ay mias dado que no sean de mucho valor son brincos bien labrados y entendidos y vienen a ser por este respecto de alguna estimacion y por el mismo y por hazerme a mi merced nunca pude persuadirme que huviesse de dexar de servise dellos su Alt.a* (...). *Aunque no puedo dexar de supplicarle si fuera possible de accomodarme quando menos de la tercera parte de lo que importaren en dinero contado, que con el me haria su Alt.a muy señalada merced para ayuda a cumplir con algunas mis obligaciones muy urgentes y precissas* (…) *pero digo y concluyo que lo remito todo en las Ser.mas manos de su Alt.a y si se dexa de tomar las dichas mis joyas en dinero contado por entenderse que yo pretendo la paga con brevedad*".

53 Giulio Battaglini a Ferdinando I de Medici, Madrid, 11 de marzo de 1589, ASF. MP, filza 4919, f. 772; Ídem a Pieri di Francesco Usimbardi, Madrid, 29 de marzo de 1589, f. 791: "*Aggiungo questi versi all' alligata mia più lunga per accompagnar prima il duplicato di quanto rispose in materia delle sue gioie il S.r Ambasc.r Cesareo* (Khevenhüller) *il quale havendo poi riconsciuto meglio il piacere compito che pensava fargli S.A. con mandar tele d'oro in luogo del prezzo*"; Vincenzo da Andrea Alamani

acabarán de pagar hasta 1590[54] y pueden ser una pista a tener en cuenta a la hora de estudiar las joyas de procedencia española de las colecciones florentinas.

En estas mismas fechas Khevenhüller aprovecha el pasaje de Hans Nuser hacia el imperio para que lleve a Rodolfo II una cadena dorada de perlas y diamantes y un aderezo de botones de rubíes con una medalla de camafeo, similar a los que vendió años atrás a Felipe II y que usaría el príncipe de España[55]. Esta cadena sería la que tasa Diego Laynez en noviembre del año anterior y describe como: "*tiene 20 piezas, cada una una con dos diamantes y otras 20 entrepiezas de a 24 perlas cada una y me parece que cada cosa por si bien mirado y tasado, que vale oro, diamantes perlas y hechura todo junto 1674 ducados*"[56]. Cuando Khevenhüller regresa a Madrid de Praga en 1593 trae como encargo proveer a emperador de un aderezo de rosetas para capote y otro para gorra[57], pero los negocios le impiden ocuparse de estos botones[58]. El propio embajador usaba estas joyas a la española como aderezos de gorra o botones como atestigua su retrato de cuerpo entero de hacia 1588, custodiado en el castillo familiar de Burg Hochosterwitz en Carintia (lám. 2). Cuando llega a la corte española Maximiliano Dietristain el embajador imperial le ayuda a comprar un aderezo de botones de diamantes para el archiduque Ernesto (1553-1595), pero se lo arrebata en último momento el sobrino del cardenal Granvela, gran apasionado también de las joyas. Así Khevenhüller recurre a otro que le vende un amigo de Sevilla de menos precio, aunque no muy bello a juicio del embajador de Mantua, quien buscaba una pieza similar para satisfacer a su duque[59]. En 1596 Khevenhüller

a Ferdinando I de Medici, Madrid, 6 de septiembre de 1589, filza 4920, f. 197, dice a Khevenhüller que las telas para él en recompensa de sus joyas llegarán en las próximas galeras.

54 Camillo di Francesco Guidi a Ferdinando I de Medici, Madrid, 8 de marzo de 1590, ASF. MP, filza 4920, f. 629.

55 H. von VOLTELINI, XIII, ob. cit., reg. 9615, Madrid, 29 de abril de 1589, ÖSA. HHStA, karton 11-9, f. 357v; karton 11-8, f. 44 r y v. Cfr. A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN, ob. cit., p. 69. Entre los objetos preciosos cabe destacar una salva de plata dorada guarnecida con ámbar que la emperatriz María encamina a su hijo. También, 10 de noviembre de 1589, con referencia al orfebre Juan Mazuelos, karton 11-8, f. 58 r y v, reg. 9651. El 11 de noviembre de 1589, hará de nuevo alusión a las joyas que mandó con Nuser, reg. 9652.

56 H. von VOLTELINI, XV, ob. cit., reg. 11982, Madrid, 20 de noviembre de 1588.

57 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 21 de mayo de 1593, ÖSA. HHStA, karton 12-1, f. 126 r y v. También se mencionan diamantes.

58 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 29 de septiembre de 1593, ÖSA. HHStA, karton 12-1, f. 147 (también libro 3, ff. 48v y 58): "*En lo que toca a los botones de VM y otras cosas curiosas escrivire presto mas particularmente ahora no se puede mas por los muchos negocios que sin esto concorren*".

59 Giulio Strozzi a Guidobono Guidoboni (Mantua), Madrid, 13 de agosto de 1594, ASMn. AG, 603: "*Il fornimento de diamanti da Capello (che so no' dover vedere il piu bello mai) stette molti giorni in mano di Mass.no Diatristano, che lo voleva comperar per l'Arciduca Ernesto, et gli volse dar 2200 Δ.ti, ma mentre stavano in questo mercato il Conte di Cantacroi* (Francisco Perrenot) *arrivò alli 400, et glielo levò di mano. L'Amb.re dell'Imp.re ne fece poi comprar uno a Mass.o di manco prezzo, che lo teneva un amico suo di Siviglia, che fu nom.o et carissimo et brutto, cossi essendo stato venduto quelli, al quale il ser.mo padrone* (duque de Mantua) *teneva il pensiero per relation mia no' cercarò altra cosa in questo genere per S.A, ne mi valere della rimessa de denari che mi scrive V.S. in altro, che per gli smeraldi in rocca se gli troverò non mi mettendo a comperar alcuna cosa per SA, se non qllo che lei stessa m'ha posto in una polizza di sua mano*".

da cuenta al emperador de sus desvelos para hacer un aderezo de botones cada uno con tres diamantes, como se usaba entonces en Castilla y acorde con la grandeza de su dueño. El que no haya llegado la flota de la India ha contribuido a que no le haya podido servir antes reuniendo los diamantes necesarios[60]. Poco después el propio rey se ve en las mismas dificultades cuando intenta hacer un collar de diamantes para la nueva princesa de España, que casaría con el príncipe Felipe y no hay suficientes diamantes en la Guardajoyas Real, como relata Antonio Voto a Khevenhüller[61].

Aunque Khevenhüller seguirá sirviendo a Rodolfo II en estos menesteres hasta su fallecimiento en 1606, con la muerte de Felipe II en septiembre de 1598 concluimos esta aproximación a su papel como agente artístico y difusor de la moda española, en este caso en materia de joyas, no sólo en Centroeuropa, sino también en cortes italianas renacentistas de tanta relevancia como podían ser la de Mantua o Florencia. Sus compras nos ayudan a conocer algo mejor las modas y joyas en la corte madrileña en uno de sus momentos de mayor esplendor, complementando estudios basados fundamentalmente en el Guardajoyas regio[62]. Aunque estas joyas no hayan llegado hasta nosotros, consideramos que la documentación puede ser de utilidad para entender y catalogar más acertadamente los pocos ejemplares que han subsistido y algunas imágenes como los retratos del momento, por ejemplo los últimos del emperador Rodolfo II por Hans von Aachen con su aderezo de gorra con rica pedrería a la moda española[63].

---

60 Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 18 de febrero de 1596, ÖSA. HHStA, karton 12-2, f. 281 y 12-4, f. 239: "*En lo demas que V.M. fue servido escrivir e mandarme, tocante de buscar y comprarle un gran pedazo de Ambar grys, bottones de oro, Pinturas y otras cosas curiosas deste terne el cuydado que debo. Pero de una cosa no puedo dexar de advertir a V.M. muy humilmente y es que botones de oro que tengan diamantes no me atreveria poderlos alcanzar, digo que fuessen correspondientes a la grandeza de VM, porque no obstante mis diligencias hechas los meses pasados en Castilla y en Portugal no ha sido possible de juntar cosa que fuesse a proposito, y esto por causa de haverse perdido tantas naos de la India. Comprar cosa menuda y chagillas? sin fondo como por aqua se usa no merecen estar en manos de tan gran Monarcha como lo es VM. En quanto a Botones redondos de muchos años a esta parte, no solo no se sirven dellos pero se han perdido totalmente las buenas muestras dellos. No obstante todo dicho, no dexare de hacer todas las diligencias possibles para que VM quede servida la gala que en esta era, en la corte mas corre son botones grandes, cada uno con tres Diamantes pero sin fondo y viene a costar cada uno de setenta en ochenta Ducados, y el adrezzo cumplido suele venir 62 botones, sy VM quisiere destos sera servido de mandarme avisar de su Cesarea voluntad, para poderla servir como debo y deseo*".

61 Bernardino Maschi al duca di Urbino, Madrid, 17 de mayo 1597, ASF. Ducado de Urbino, filza 186, f. 799: "*Il Guardarobba del Re* (Antonio Voto) *ha rifferito al signor Ambassador cesareo* (Khevenhüller) *che dimandandogli Sua Maestà* (Felipe II) *come si stava a diamanti per far un colare alla Principessa nuova sposa* (Gregoria Massimiliana, 1581-1597) *et rispondendogli Antonio Botto, che così si chiama il Guardarobba, che ve n'erano pochi a pproposito, et che qui no' se ne trovavano, Sua Maestà gl'ordinò che dovessi dirlo a don Christoforo* (Cristóbal de Moura) *perché si scrivessi all'Indie per la quantità che fussi di bisogno*". Posiblemente sean los 282 diamantes que Felipe II, por carta desde Madrid, el 17 de marzo de 1597, hace comprar a Francisco de Gama en Goa ese año, J.H. da CUNHA RIVARA (ed.), *Archivio Português Oriental*. III, Nueva Goa, 1861, pp. 717-718.

62 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, 1956-1959, 2 volúmenes.

63 Por ejemplo, el conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, Gemäldegalerie, nº de inventario 6438, hacia 1606-1608.

Apéndice documental

Documento 1

1581, junio 26. Madrid.
Prior Cavriani a Aurelio Zibramante (Mantua).
ASMn. AG, 599.

"+/ *Memoria de las Joyas* (tasadas en escudos)/
-Primeramente hay algunas colanas de diferentes suertes de Ambar guarnecidas con oro, la mejor obra y pasta que se puede hazer, todo ello de valor de hasta tres mil escudos. (al margen: *Destas hay hasta diez y siete pieças*)
-Mas diez Adrezos differentes y riquissimos hechos con mucha curiosidad, assi de piedras preciosas como de obra, de los quales se pueden servir assi hombres como mugeres por qualificadas que son.
1. Veynte quatro Rosas o Botones para una Gorra con su Medalla riquissima y ochenta y uno para un capote, cada uno con su perla de Assiento grande y redonda los de la gorra a veynte y los del capote a desiseys escudos, y la medalla por si a cien escudos montan 1876.
2. Mas quatorze Botones para gorra con su medalla riquissima y cinquenta y seys para un capote, cada uno con sus dos perlas de assiento muy lindas, los de la gorra a veynte y los del capote a desyseys escudos cada uno la medalla por si a doscientos escudos monta 1376.
3. Mas quatorze botones para gorra, con su medalla riquissima, y cinquenta y quatro para un capote, todos ellos de rubines y perfectissimos, los de la gorra a treynta y los del capote a veynte cinco escudos, la medalla doscientos y cinquenta escudos montan 1710.
4. Mas quatorze Botones para gorra con su medalla riquissima y cinquenta y quatro para un capote, la mitad destos con muy buenos rubines y la otra mitad con esmeraldas, los de la gorra a veynte çinco y los del capote a veynte escudos y la medalla en doscientos y cinquenta escudos, monta 1630.
5. Mas quatorze botones para gorra con su lindissima medalla y cinquenta y quatro para un capote todos ellos con lindissimas y muy buenas esmeraldas, los de la gorra a veynte çinco y los del capote a veynte escudos la medalla en doscientos y quarenta escudos monta 1630.
6. Mas quatorze botones para gorra con su medalla riquissima y conquenta y seys para un capote, los de la gorra a veynte y los del capote à diez y ocho escudos, la medalla en doscientos escudos monta 1488.
7. Mas quatorze botones para gorra con su medalla riquissima y çinquenta y dos para un capote, todos ellos con rubines perfectissimos y buenos, los de la gorra a treynta y cinco y los del capote a treynta escudos, la medalla en trescientos escudos monta 2350.
8. Mas quatorze botones para gorra con su riquissima medalla y cinquenta y seys para un capote, cada uno con tres perlas de assiento muy grandes, los de la gorra a quarenta, y los del capote a treynta y cinco escudos la medalla en doscientos escudos monta 2720.

9. Mas quatorze botones para gorra con su medalla riquissima y cinquenta y dos para un capote, cada uno con su rubi muy perfecto, y dos perlas de assiento, los de la gorra a ochenta y los del capote a treynta y çinco escudos, la medalla en doscientos escudos monta 3140.
10. Mas quatorze botones para gorra con su medalla riquissima y cinquenta y dos para un capote todos ellos con sus diamantes perfectissimos, parangon y de todo fundo, los de la gorra a cien y los del capote a quarenta y cinco escudos, la medalla en trescientos y cinquenta escudos monta 4090.
-Mas un collar y una cinta de smeraldas grandes y perlas de assientos tambien muy buenos y grandes obra jamas vista con un pinjante de perla de treynta y ocho quilates vale 12000.
-Mas differentes sortijas de diamantes, rubines y smeraldas de differentes precios, de trescientos, de quatrocientos, de seyscientos, de ochocientos y de dos mil escudos, todas ellas muy perfectas y parangones.
-Mas una cabeza de Marta riquissima de piedras, ansi de diamantes como rubines, smeraldas y perlas, obra perfectissima y muy bien hecha, con sus quatro garras monta 3000.
-Mas una trenza de oro riquissima, con sus diamantes muy perfectos, mas una cabeça de un cavallo por medalla llena de diamantes muy buenos y perfectos, y con mas de docientos Garzotas negras, las más largas que se puede veer, todo ello es cosa rarissima monta 2000.
-Mas dos arracadas de perlas perfectissimas y muy lindas, las unas mas de diez y ocho y las otras a veynte y dos quilates, los de a diez y ocho a sietecientos y los otros a ochoçientos escudos. 1500.
-Mas una sarta de perlas llamada la peregrina, de ciento y setenta y tres perlas, a seys quilates una con otra, con un pinjante perfectissimo de treynta y ocho quilates, toda ella en tal perfection y raridad, que hoy dia en toda la Christiandad no se sabe de otra tal, vale en lo que la quissieran estimar, pero aqui no se pide sino 30000.
Allende de las subsodichas joyas, hay muchas otras, que en España llaman brincos y que se usa mucho, pero en tal perfection y riqueza como estas, no se hizo jamas otras, estos son de todo genero de animales muy bien hechos, y poesias riquissimam. te adornadas, con rubines, diamantes, smeraldas, y perlas, y muchos dellos tambien rellenos de Ambar, todos estos juntos podran valer, hasta treynta mil escudos, cosas dinisimas todas para una recamara o tesoro de un prinzipe grande, pues ningun otro podra llegar a tenerlas, en esta perfection y de su suerte (anotación marginal de Khevenhüller: *destos hay hasta 60 piezas*)”.

Documento 2

1581, noviembre 13. Madrid.
Tasación por Pedro Bilbao de las joyas que Khevenhüller ofrece al Rey.
AGS. Dirección General del Tesoro, invº 24, legajo 570, Bartolome de Santoyo.

“*En la villa de madrid a treze dias del mes de noviembre de mill y quinientos y ochenta y un años estando juntos en consejo* (de Hacienda) *presidente fernando de*

vega y los sseñores contador francisco de garnica y marques de auñon, thesorero Juan fernandez de espinosa y fiscal rruy perez se tomo juramento a pedro de bilbao de que diria verdad en lo que fuere preguntado y declara segun lo que entendiere el preçio y valor de todas las joyas que] se le mostraren que son las siguientes y la tassaçion como se sigue

-Una sarta de Perlas que tiene çiento y setenta y tres y una perla pinjante que presupone q(ue) *pesara treinta y seis quilates, tasso cada una de las d*(ic)*has perlas en çiento y veinte ducados unas con otras las mayores y la dha perla pinjante en dos mill y quinientos y noventa y dos ducados*

-Una çinta y un collar desmeraldas y perlas El collar con un pinjante perla grande, todo en nueve mill y quarenta ducados

-Un adereço de gorra desmeraldas con una medalla con quatro esmeraldas y un camafeo en medio taso el dho bilbao en treçientos y diez ducados

-çinquenta y quatro botones de esmeraldas taso el dho bilbao en quinientos y quarenta ducados---dxl dºs

-Taso el dho Pº de bilvao çinquenta y dos botones de perlas y diamantes a veinte ducados cada uno dellos unos con otros que montan mill y quarenta ducados

-Mas taso el dho Pº de vilbao un adereço de gorra que tenia catorze botones de diamantes y perlas y una medalla de los dhos diamantes y perlas y un camafeo grande en medio todo ello en mill y duçientos y treinta y quatro ducados, thasando cada uno de los dhos botones en setenta y seis ducados y la dha medalla en çiento y setenta que todo viene a haçer la dha suma de mill y duçientos y treinta y quatro dºs

-Unos botones de Perlas y rrubies que son çinq.ta y dos taso el dho vilbao a diez y ocho ducados cada uno dellos que montan nueveçientos y treinta y seis ducados

-Un adereço de gorra de los dhos Rubies y perlas que son catorçe botones y una medalla de los dhos Rubies con una perla asiento grande en medio los dhos botones a quarenta ducados y la dha medalla en doçientos que todo monta seteçientos y sesenta ducados

-ochenta y un botones de unos asientos perlas cada uno dellos en siete ducados que montan quinientos y sesenta y siete

-Un adereço de gorra de los dhos asientos perlas que tiene veinte y quatro votones, cada uno dellos se tasso a doze ducados

-Una medalla del dho adereço con un asiento perla grande en quarenta y seis ducados

-dos sortijas en una cajuela la una de un rrubi y la otra de un diamante, la del dho rrubi en seisçientos y la del diamante en quatroçientos ducados

-una sortija de un diamante grande con el çerco todo alrrededor de diamantes pequeños tasso el dho bilvao en mill ducados

-Una caveça de marta de esmeraldas diamantes y rruvies tasso el dho bilbao en mill y seisçientos y setenta y seis ducados

Por manera que monta el valor de todas las dhas joyas como va declarado quarenta y un mill y seteçientos y ochenta y nueve ducados/ como pareze por la tassaçion que paso Ante mi y queda en mi poder/ Pedro descovedo/ Conçertado con el original”.

En este legajo, existe otro documento que da fe de cómo Khevenhüller entregó estas joyas a Bartolomé de Santoyo, en Madrid, el 25 de marzo de 1582.

"*El dho bartolome de Santoyo/ carta de pago/ que dio del Rescivo de çiertas joyas del Embaxador del emperador Rudolfo* (II) *y por mandado de su mag.t* (Felipe II) *se le entregaron al dho como a su guardajoyas*

Digo yo br.me de santoyo guardajoyas de su Mag.d q resçivi del muy Ill.e señor juan de quebenhuller enbaxador del Emperador en presençia de Juan Segoney contralor de su mag.d del Rey nro s.r las joyas siguientes
-una sarta de perlas que tiene çiento y setenta y tres perlas gruesas una con otra a seis quilates y mas un pinjante de treinta y ocho quilates en la mesma sarta en una caxa de cuero dorada larga con unas aldavillas de laton
-un collar y çinta de esmeraldas asi las piedras como asientos grandes el collar tiene catorze Pieças y entre pieças con su pinjante de Perla muy grande y la dicha çinta tiene diez y ocho pieças y entrepieças en sus caxas de madera
-una caveça de martas Riquissima con sus esmeraldas Rubies y diamantes y perlas asientos con sus quatro garras tanbien como la caveça con diamantes Rubies y esmeraldas en su caxa
-una caxuela con un diamante grande engastado con otros diamantes alRededor
-dos sortijas una de un Rubi y otra de un diamante en su caxa
-En otra caxa catorze botones Para gorra con su medalla y en otra caxa otros cinquenta y dos botones para capote cada uno con su diamante y dos asientos. La medalla con un camafeo de horaçio coelee con quatro diamantes y quatro asientos
-otra caxa con catorze botones Para gorra con una medallas y en otra caxa otros çinquenta y dos botones para capote cada uno con un Rubi y dos asientos la medalla con un asiento muy Rico en el medio y alRededor con Rubies
-otra caxa con otros catorze botones para gorra con su medalla y en otra caxa otros çinquenta botones para capote cada uno dellos con su esmeralda y la medalla tiene un camafeo de mano de Jacomo (da Trezzo) *y quatro esmeraldas*
-otra caxa en que ay veinte y quatro botones de oro Para gorra con su medalla y En otra caxa ochenta y un botones para capote cada uno con un asiento grande y asimismo la medalla".

La platería renacentista en Murcia y la aportación de Miguel de Vera

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

La platería del siglo XVI en los territorios del sureste español, concretamente la del área que se integraba bajo las antiguas jurisdicciones de los obispados de Cartagena y Orihuela -este último segregado del primero a partir de 1564- constituye todavía una asignatura pendiente dentro del panorama general que dicho arte ofreció en la España del Renacimiento. Ciertamente, y a pesar que de lo mucho que ha avanzado en la sistematización y catalogación de obras y artífices de esa área geográfica, son muchos los interrogantes que todavía se ciernen sobre esa actividad artística en un tiempo que se formula como de grandes horizontes, marcados por el internacionalismo cultural y artístico, para las poblaciones de sendas diócesis. El esplendor que alcanzó la arquitectura, con los logros por todos conocidos, el ímpetu del temprano clasicismo en pintura o la plenitud de una escultura vinculada directamente con lo italiano, parecían ocultar otra intensa realidad, la de las artes suntuarias, particularmente las del metal y del bordado, que, y como no podía ser de otra manera, también experimentaron un auge considerable, un extraordinario desarrollo, paralelo a esas ambiciosas empresas destinadas a configurar la nueva imagen de una geografía que dejaba de ser lejana y periférica para convertirse en más que valiosa para los intereses geoestratégicos y económicos del nuevo estado. La capital del territorio, la ciudad de Murcia, se erige, a partir de las primeras décadas del Quinientos, en el centro de toda una serie de iniciativas que requerían la presencia de artistas y oficios de toda índole, lo que llevo aparejado, ante la fragilidad, inconsistencia y lagunas que se arrastraban desde la etapa tardomedieval, una llegada masiva de profesionales de la más variada procedencia peninsular así como otros

procedentes de Italia u otras zonas de Europa[1]. El origen de los plateros que aquí se asientan no será, por tanto, diferente a lo que acontece en las restantes ocupaciones que incrementaron su demanda para satisfacer las necesidades de una sociedad y de unas instituciones, especialmente la Iglesia, que veían incrementar sus economías gracias a una prosperidad que desde hacía siglos no se conocía en esos territorios.

No obstante, hay que precisar que esos cambios operados no se tradujeron, al menos no de inmediato, en un incremento notable de la presencia de plateros en la capital del reino de Murcia. La concreción de la ciudad como un gran centro artístico de lo suntuario, aglutinador de talleres y maestros, tardará en hacerse una realidad. La inercia del periodo precedente y lo contenido de los primeros encargos de esta nueva etapa, centrada en un primer momento en atender y subsanar la precariedad arquitectónica y mobiliar del mundo del gótico, mantuvo la tradición de pedir fuera, a los grandes centros artísticos de Castilla o Aragón, las obras que se hacían indispensables para el servicio litúrgico o para el estatus y la representatividad de personas o poderes. El ejemplo de la custodia y de la cruz de roca de Santa María de Lorca -la primera de patrocinio episcopal-, encargadas a Mateo Danyo[2], o el cáliz gótico, llamado del "Ave María" y única pieza medieval que atesora la catedral de Murcia, marcado en Valencia[3], corroboran una tradición de dependencia a núcleos más potentes[4], de prestigio, que siguió vigente en los inicios del Renacimiento. Así, nada hay de extraño que cuando las parroquias murcianas decidan emprender alguna iniciativa suntuaria de especial significación eludan a esos pocos maestros afincados en la capital murciana[5], tal vez escasamente cualificados o poco al tanto de

1 C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, pp. 123-124. La presencia en el reino de Murcia de artistas oriundos de Italia, concretamente de Génova, es una constante a lo largo de toda la Edad Media y los siglos siguientes dadas las estrechas relaciones comerciales y de todo tipo que existieron entre los territorios del sureste español y aquel puerto italiano. En lo que se refiere al trabajo de platería se sabe, por ejemplo, que en 1501 el platero genovés, Leonardo Chapara, estaba asentado en Cartagena vinculado a negocios de minas de plata (Archivo General de Simancas (AGS). Cámara de Castilla, Personas, legajo 8, f. 16). Años antes, en 1465, los orfebres genoveses, Ynofrio Osaulin y Cristóbal Gostani, fueron los encargados de ornamentar con oro el pendón real. Esa insignia sería recompuesta en 1495 por el también platero y oriundo de esa ciudad de Italia, Petra Clavia. (J. TORRES FONTES, "Estampas de la vida en Murcia en el Reinado de los Reyes Católicos". *Murgetana* nº 13 (1960), pp. 49-51).

2 La bibliografía de estas piezas lorquinas es más que conocida por lo que remitimos al pormenorizado y más reciente estudio sobre las mismas que llevó a cabo E. SÁNCHEZ ABADÍE, *Catálogo artístico. Exposición conmemorativa de la visita de Sus Majestades Juan Carlos I y Doña Sofía, Reyes de España, a la ciudad de Lorca*. Murcia, 1994, pp. 51-52.

3 J. RIVAS CARMONA, "Cáliz", en *Huellas* (catálogo de la exposición). Murcia, 2002, p. 286.

4 En este sentido parece apropiado recordar que cuando el Concejo de la ciudad de Murcia quiso obsequiar a rey Enrique III con "dos copas, con sus sobrecopas, cuatro bacias, dos tajadores grandes, dos pincheles, diez tazas, dos saleros con sus cucharillas, todo dorado y esmaltado con las armas del Rey" no encontró en la población maestro capaz de asumir el encargo "por lo que la ciudad hubo de mandarlas labrar en Valencia de donde se trajo luego la vajilla" (A. MERINO ALVÁREZ, *Geografía histórica del territorio de la actual Provincia de Murcia*. Madrid, 1915, p. 219).

5 La escasez de mano de obra cualificada en el trabajo de metales preciosos en la ciudad de Murcia en vísperas de la toma de Granada es bien conocida. En 1464, el Concejo de esa población, dentro de esa política de incentivar el afincamiento más o menos permanente de artesanos y obreros

las novedades que ya se intuían y se materializaban en el exterior de los templos, y trasladen sus intereses a artistas de localidades en los que la vanguardia estética era bandera. Es el caso de la cruz procesional del templo de El Salvador de Caravaca de la Cruz, de hacia 1526, y cuya hechura se llevó a cabo en Alcaraz, tal como confirma la propia documentación y la presencia, bien visible, de dos marcas, una, la torre, correspondiente a esa población, mientras que la segunda se identifica con la usada por la ciudad de Toledo desde los primeros años del siglo XVI y cuya presencia está justificada no sólo por la pertenencia de Alcaraz a ese reino castellano sino también porque debió ser allí, en la capital imperial, donde seguramente fue contrastada[6]. La incursión de los plateros alcaraceños[7], en definitiva toledanos, ya que en esa cruz de Caravaca está más que presente la huella de Pedro de San Román, quien llegó a trabajar para la iglesia arciprestal de Chinchilla donde se conserva una cruz de altar con su marca[8], por los territorios del obispado de Cartagena, especialmente por las poblaciones ubicadas al norte o en aquellas otras puestas bajo la jurisdicción de la orden de Santiago, es insistente a lo largo de toda la primera mitad de la centuria. A ellos o a maestros toledanos se le encomendó, por ejemplo, la realización de custodias, caso de la Liétor[9], firmada por Juan Ramírez, o la desaparecida y destinada para llevar el Santísimo a los enfermos que engrosaba, en 1557, el ajuar de la parroquial de Albacete y por la que se pagaron 13.728 maravedíes al maestro Agustín López, "platero vecino de Toledo"[10]. Tampoco debe ser descartada una itinerancia

especializados asumía el coste del alquiler de las casas de platero micer Guillem Laurel. Años más tarde, en 1475, prohibía la salida de García Giménez, maestro de platero, "por la necesidad que de dicho oficio tenía la ciudad". Toda esa cuestión ha sido ampliamente tratada por M. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, "Cofradías de oficio y actividades suntuarias: el arte de la platería y sus orfebres en la Murcia medieval (ss. XIII-XV)", en *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*. Vol. 2. Murcia, 2010, pp. 493-520. En ese contexto de inseguridades, idas y venidas, hay que destacar lo sucedido con Juan de Vitoria, un platero pendenciero y polémico, que en 1498 era denunciado por el Concejo por haber huido a Portugal con la plata y el dinero que se le entrego para confeccionar algunos objetos para el templo mayor de la ciudad (Archivo Municipal de Murcia (AMM). Legajo 4281, nº 80, f. 2r-2v). El platero Juan de Vitoria se documenta en Murcia desde 1489 (AGS. Registro General del Sello, R-32/203, f. 254).

6 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cruz procesional", en *Huellas* ob. cit., p. 350. Las fuentes documentales sobre dicha cruz procesional en Archivo Histórico Nacional (AHN). Sección Ordenes Militares, Uclés, Ms. Santiago. 1080, Visitación de la villa de Caravaca a 8 de marzo de 1526.

7 El vigor del taller de Alcaraz se debió mantener a lo largo de todo el siglo XVI. Sabemos de algunos artífices que tiene una prolífica actividad, tales como Pedro de Prado, con notoria visibilidad a lo largo de la segunda mitad de la centuria, o los anteriores en el tiempo, maestros Padilla y Mondragón. Sus trabajos están perfectamente documentados en los libros de fábrica de la parroquia de la Santísima Trinidad y Santa María.

8 L.G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, "Algunas obras de orfebrería toledana en la provincia de Albacete". *Almud* nº 7/8 (1983), pp. 182-184.

9 Ibídem. Esta pieza de Liétor también mereció la atención de M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y sus fuentes iconográficas y decorativas". *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. 8, nº 16 (1999), p. 325.

10 Archivo Diocesano de Albacete (ADA). Sig. ALB 143, Libro de Fábrica de San Juan Bautista de Albacete 1524-1583, cuentas a 7 de marzo de 1557, ff. 147v-148. Unos años más tarde, en 1562, era el platero Juan Rodríguez de Babia, también vecino de Toledo, el que era requerido por ese templo albacetense para ciertas piezas de plata, que no se detallan en libro de Fábrica, y por las que le fueron

de esos maestros castellanos por las poblaciones del obispado cartaginense ubicadas más al sur, incluso que fueran reclamados para atender las necesidades del propio templo catedralicio al igual que sucede con los encargos de bordados y obra textil[11]. De hecho, las noticias sobre plateros que ofrece la documentación catedralicia de la primera mitad del siglo XVI, sobre todo la de las primeras décadas, generan esa impresión. Una sucesión de nombres aislados que casi nunca vuelven a repetirse, es decir como si esos artífices hubieran sido contratados a su paso por Murcia, tal vez aprovechando su presencia en la ciudad con motivo de la Feria de septiembre[12], o bien requeridos puntualmente para atender algún encargo episcopal o de otro notable eclesiástico vinculado con el templo. La carencia del oficio de platero de la catedral a lo largo de toda esa centuria reafirma un panorama escasamente atractivo y muy precario en lo que se refiere a esa mano de obra especializada. La profesión, además, fue requerida en momentos muy concretos de la historia de la catedral. Cabe destacar la intensidad de la demanda en torno a las décadas de los treinta y cuarenta, una vez culminada la obra de la sacristía, su cajonería y mobiliario auxiliar, completándose dicha estancia, por ejemplo, con un aguamanil de plata que corrió a cargo de Hernando de Nápoles, maestro que también asumió la elaboración de una serie de candeleros de azófar para ese mismo recinto en 1545[13]. Ese incremento de los trabajos de plata en la iglesia mayor coincide en tiempo con la aparición de talleres de platería en los barrios de Santa María y San Bartolomé, las colaciones más céntricas de la urbe y en las que también residía el clero catedralicio. En 1548 eran ya tres los talleres en plena actividad, siendo posiblemente uno de ellos el que regentara el genovés Pantaleo Turbino, cuñado del pintor Juan de Alvarado[14]. Es evidente que ese auge de la profesión es paralelo al de las restantes actividades artísticas, tales como los bordadores, cuyos obradores también comienzan a adquirir una notoria visibilidad en los viales más próximos a la catedral. La paralización de las obras de arquitectura en aquel templo, sobre todo las que tenía como meta la culminación de la ambiciosa torre, facilitaron la disponibilidad de recursos para la dotación de un ajuar litúrgico renovado y acorde con la nueva imagen que la catedral había configurado, interna y externamente, bajo el lenguaje clasicista.

Esa pujanza de lo suntuario no se limitó ni al templo catedralicio o las parroquias de la capital sino que alcanzó también a otras importantes localidades de la diócesis que también habían experimentado durante la primera mitad de la centuria un notorio desarrollo urbanístico y la renovación de sus arquitecturas religiosas. A ello hay que sumar el mecenazgo de algunas familias de la nobleza local que también se

---

abonados 34. 000 maravedíes (Ibídem, f. 180).

11 Para esa cuestión véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999.

12 J.D. GONZÁLEZ ARCE, "La política fiscal de Alfonso X en el Reino de Murcia: Portazgo y diezmos". *Studia Historica. Historia Medieval* nº 10 (1992), pp. 73-100.

13 M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. 1905-1907. Ed. facsímil. Murcia, 1997, p. 564.

14 M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memorias de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Murcia, 2010, p. 27.

implicaron en potenciar la magnificencia de los templos y capillas a los que estaban vinculados. En este sentido, hay que destacar uno muy temprano, abordado por los Fajardo, ya marqueses de Vélez, en el santuario de la Cruz de Caravaca y dirigido a construir un marco digno para la exhibición pública de la famosa reliquia. Esa decisión se materializó en un relicario ostensorio y un portacruz para la ceremonia del baño en agua y vino, todo ello en plata dorada, que fueron remitidos desde Granada, en una fecha cercana a 1537[15], tal como indica la marca de esa ciudad que incorpora la base de la custodia[16], único elemento original que todavía subsiste en dicha alhaja junto al balaustre del citado portacruz.

No obstante, serán los encargos generados por las iglesias los que vaya consolidando a Murcia, durante el reinado de Felipe II, como un centro de platería ajustado a las nuevas modas, en manos de maestros sólidamente establecidos, que se organizará conforme a lo que es común en estos casos. No sólo la capital de la diócesis experimentará en ese tiempo la apertura de nuevos obradores, sino que también Lorca, como consecuencia del rango de colegiata para el templo de San Patricio, se convertirá en otro foco de atracción para los profesionales de ese arte[17]. Allí se asentará Carlos Vergel[18], un maestro vinculado posiblemente al mundo de la corte y de ascendencia francesa[19], cuya obra conservada, caso del cáliz-custodia de la iglesia de Santa María, fechado entre 1569-1571, lo avalan como un artífice coherente y con experiencia, de vocabulario avanzado y al tanto de las tipologías más en boga en aquel momento.

Otros nombres que merecen ser recordados por su protagonismo en el contexto de los encargos del último tercio del siglo XVI, al calor de los impulsos de la Contrarreforma[20],

15 I. POZO MARTINEZ, F. FERNÁNDEZ GARCÍA y D. MARÍN RUIZ DE ASSÍN (eds.), *La Santa y Vera Cruz de Caravaca. Textos y documentos para su historia (1285-1918)*. Vol. 1. Murcia, 2000, pp. 77-79. Ambas piezas fueron sometidas a una importante remodelación en fechas posteriores. El portacruz fue modificado en su parte superior en 1777 por el platero Diego López. Ya en el siglo XIX se procedería a la intervención sobre el ostensorio, tarea que corrió a cargo del maestro Andrés Senac (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe*. Caravaca, 1997 y I. POZO MARTÍNEZ, "Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca (Siglo XIV-XIX)". *Murgetana* nº 118 (2008), pp. 55-74).

16 La marca de la ciudad de Granada ya fue puesta de relieve por D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Murcia, 1950.

17 M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍE, "Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 407-410.

18 J. ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices levantinos*. Ed. facsímil. Murcia, 1986, pp. 31-33.

19 En esas fechas de la década de los sesenta se documenta, en Madrid, dos maestros apellidados Vergel, Amao y Luis, ambos platero de oro. El primero ostentaba, en 1563, el cargo de platero de oro de la reina Isabel de Valois (N. HORCAJO PALOMERO, "La sociedad española del siglo XVI y las joyas", en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y W. RINCÓN GARCÍA (eds.), *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV al XX*. Madrid, 2008, p. 494). Del segundo, tal vez hijo de Amao, se sabe que en 1585 vendía ciertas joyas a doña Ana Dávila Córdoba, señora de Peñaranda (AHN. Sección Nobleza, FRIAS, C.1570, D.14).

20 Además de las aportaciones realizadas sobre estas cuestiones por J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536 y las de R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "La platería en las catedrales del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 487-504, hay que destacar el reciente e importante estudio

son los de Bernardo Muñoz[21], Francisco de la Rea o Juan Ortiz[22]. A ellos hay que sumar un número indeterminado de artífices que comienzan a proliferar en la documentación de la época como receptores de un sinfín de trabajos destinados a satisfacer la ingente demanda de la época, siendo buena muestra de todo ello que en 1591 el número de talleres de platería que funcionaban en la capital murciana alcazaba la veintena[23]. En la mayoría de los casos es imposible concretar el punto de procedencia de esos maestros, su origen y lugar de formación, pero se debe pensar en un horizonte geográfico amplio, evidentemente, y por razones históricas y de proximidad, vinculado preferentemente a Castilla o Valencia[24], aunque también se da el caso de los que llegaron a la ciudad desde sitios más lejanos, tal como parece confirmar la figura del portugués Juan Luis[25], un maestro muy vinculado con el mundo sevillano.

Y es en ese contexto heterogéneo de maestros e influencias y en ese ambiente propicio para el desarrollo del arte de la platería, auspiciado por el celo del obispo Arias Gallego (1565-1575), quien llegó asistir al tercer periodo de sesiones del Concilio Trento impulsando nada más llegar a su nueva diócesis de Cartagena un sínodo

que, centrado en Murcia, ha acometido J. NADAL INIESTA, *Arte y Contrarreforma en la ciudad de Murcia*. Murcia, 2013 (Tesis doctoral realizada bajo la dirección del profesor Rivas Carmona y disponible para su consulta a través de repositorio digital Digitum de la Universidad de Murcia).

21 Este maestro, una de las grandes figuras de platería renacentista en tierras del obispado de Cartagena, debió instalarse en Murcia nada más adquirir la condición de maestro tal como parece entrever su dilatada vida y carrera profesional. En 1562 casa con Catalina García y abre negocio en la parroquia de San Bartolomé, asociándose con el platero Juan Dimas, quien también debió llegar a la ciudad en fechas anteriores a 1573. Recibe importantes encargos de algunas de las iglesias más ricas de la diócesis, destacando sus trabajos para la parroquia de Chinchilla (2 cetros de plata), la custodia de la de Caravaca, en 1576 (Archivo Histórico de Protocolos de Murcia (AHPM). Prot. 7066, ff. 349r-350r), o el cáliz custodia que contrataba en 1578 para el templo de Moratalla (M. GARCÍA GARCÍA, "San Miguel y la custodia renacentista: dos obras de arte desconocidas y perdidas". *Revista de la Real Cofradía de San Juan Evangelista y la Dolorosa* nº XIII (1999), pp. 30-32). No obstante, la obra por la que se conoce la valía de este maestro es la custodia del Corpus de San Juan de Albacete, fechada entre 1581 y 1583. Para ese templo también realizó una cruz procesional, en la actualidad desaparecida, por la que en 1583 todavía se le adeudaban 527. 676 maravedíes (ADA. Sig. ALB 143, Libro de Fábrica de San Juan de Albacete, 1524-1583, ff. 282v-283r). La custodia mereció un detenido estudio por parte de L.G. GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, "La custodia del Corpus Christi de San Juan Bautista de Albacete". *Revista Al-Basit* nº 3, pp. 37-49.

22 Francisco de la Roa está activo en los años finales de la década de los sesenta y debió ser un maestro competente y muy vinculado al alto clero. Entre sus obras documentadas hay que destacar unos blandones para Chinchilla y una cruz procesional para la Asunción de Cieza, ambos encargos fechados en 1568 (AHPM. Prot. 419, f. 265r-265v). Ese mismo año, y para la mencionada localidad albacetense, contrata una custodia y una serie de cálices (AHPM. Prot. 420, ff. 3r-4r). Juan Ortiz ocupó también un importante papel en la platería murciana de estos momentos, desempeñado desde 1575 y hasta fecha indeterminada el cargo de Fiel Contraste de plata y oro (M. MUÑOZ BARBERÁN, ob. cit., p. 57).

23 F. CHACÓN JIMÉNEZ, *Murcia en la centuria del quinientos*. Murcia, 1979, p. 208.

24 Con fecha 10 de octubre de 1564 solicita la vecindad en Murcia el platero castellano, Pedro Martínez. Un año después se instala aquí el cordobés, Pedro Aragonés, mientras que Mechor Ferré, maestro de Valencia, aparece en 1572 (M. MUÑÓZ BARBERÁN, ob. cit., pp. 38, 40 y 51). En 1575 testaba el platero vallisoletano, Pedro Gutiérrez de Ruiloba (AHPM. Prot. 512, ff. 425r-426v).

25 AHPM. Prot. 1592, ff. 413r-416v.

para aplicar la medidas fijadas allí[26], en el que hay que insertar la figura del orfebre Miguel de Vera, uno de los artífices más interesantes, al tiempo que desconocido, de las artes del metal del último tercio del siglo XVI e inicios de la siguiente centuria. Su importancia y papel preferente en tierras del sureste español ya fue intuida por Isidro Albert Berenguer, investigador que le dedicaría dos trabajos de referencia[27], centrados preferentemente en la labor que dicho maestro desarrolló en el obispado de Orihuela. A ellos habría que sumar los datos documentales que aporta el padre Nieto Fernández[28], vinculados a sus trabajos para la Seo oriolana, o los más recientes de J. Sánchez Portas o Muñoz Barberán[29], destacando especialmente los de este último por la relevancia que ofrecen al abrir el área geográfica de la presencia e influencia de Vera, hasta entonces considerado como un platero local de la capital del Bajo Segura, y dibujar una trayectoria profesional mucho más rica y productiva con sus realizaciones para el amplio territorio del obispado de Cartagena. Más cercanos en el tiempo son el perfil, una breve pero acertada síntesis, trazado por Belda Navarro y Hernández Albaladejo o las atribuciones de obra a dicho artífice a raíz de la exposición *Huellas* (Murcia, 2002)[30]. Esa ingente documentación, así como las noticias y estudios de algunas de sus obras que han incorporado catálogos como el arriba mencionado o los promovidos por la Fundación *La Luz de las Imágenes*, han logrado animar el suficiente interés sobre sus trabajos, incorporándose Vera a la nómina de esos plateros que resultan fundamentales para conocer lo que sucede en la orfebrería del sureste español en el tránsito de los siglos XVI al XVII. En efecto, su maestría y prestigio quedan bien patentes por la confianza que en él depositaron las élites eclesiásticas de los obispados de Cartagena y Orihuela, lo que le llevó a ocuparse de significativos encargos a lo largo y ancho de todo ese vasto territorio. No obstante, siguen pendientes, a falta de nuevos y esclarecedores datos, aspectos sobre su origen y formación, aunque lo conocido permite apuntar su ascendencia valenciana. Allí es muy posible que naciera y se adiestrara en el oficio, aunque no bajo el apellido de Vera, con el que será conocido a partir de 1572 -fecha en la que se le documenta por primera vez en tierras murcianas- sino con el patronímico Servera, pudiendo corresponder su personalidad con la de Miquel Servera, hijo de un

26 M.J. OLIVARES TEROL, "Los obispos de la diócesis cartaginense y sus relaciones con el cabildo catedralicio". *Murgetana* nº 109 (2003), pp. 47-65.

27 I. ALBERT BERENGUER, "Un orfebre orcelitano del siglo XVI". *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de amigos del arte* t. XIV (1942), pp. 44-49 y *La orfebrería orcelitana del siglo XVI*. Orihuela, 1952.

28 A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. I. La Catedral. Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, 1984.

29 J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV al XVI", en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1990, pp. 103-136. M. MUÑOZ BARBERÁN, "Los artistas y la vida cotidiana", en *Historia de la Región Murciana*. T. V. Murcia, 1981, pp. 436-439.

30 C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ob. cit., p. 213; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cáliz", en *Huellas* ob. cit., p. 339. Otro trabajo reciente sobre Vera, centrado en los trabajos que realizó para Callosa, es el de A. CAÑESTRO DONOSO, "Miguel de Vera y el arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVI". *Fiestas de San Roque*. Callosa de Segura (Alicante), 2011, s.p.

mercader llamado Joan, que el 26 de marzo de 1547 entraba de aprendiz en el taller del platero de oro, Jaume Compost[31]. Nada se vuelve a saber de ese tal Servera hasta que en 1568 figura un platero como idéntico nombre, natural de Valencia, en la ciudad de Orihuela y cuya estancia en esa localidad estaba motivada a petición del obispo don Gregorio Gallo, el primero de esa nueva diócesis, para examinar uno simples bordones de plata que había realizado el maestro y vecino de Orihuela, Francisco Vives[32]. La seguridad del mitrado, confesor de la reina Isabel de Valois, en ese platero debía estar motivada por algo, tal vez fruto de un conocimiento previo o de sólidas referencias sobre su competencia. Incluso es muy posible que ese artífice ya se hubiera movido por la zona con anterioridad, buscando negocios y encargos antes las expectativas de trabajo que generaba no sólo el nuevo obispado oriolano sino también las iglesias del vecino de Cartagena. De hecho, la catedral de Murcia conserva en su tesoro una cruz de altar, en plata dorada, fechada en 1567[33], que entronca en todo con las características estilísticas y formales que definen la obra de Vera en los inmediatamente siguientes. Se trate o no de la misma persona, lo que sí es cierto es que en 1574 se asienta en Murcia un platero de prestigio que no debió pasar desapercibido para aquellos que tenían la responsabilidad de proveer las sacristías de piezas de gran calidad. Antes de su afincamiento en la capital murciana debió permanecer un tiempo en la sede de la Gobernación, afianzando su celebridad y sus contactos entre el clero oriolano, tal como confirma que fuera nombrado, en 1572, representante de la parroquia para el peritaje de la monumental cruz procesional que había realizado el platero conquense, Leandro Belcove, para el templo de Santiago de Orihuela.

Pero será en el entorno del palacio episcopal de Murcia, de los mandatos generados por las visitas que había impuesto Trento, desde donde el maestro comienza a recibir encargos de relevancia, que le comportan buenas ganancias, y consolidan su autoridad y fama. Se inicia una carrera meteórica que se verá acompañada de una extraordinaria habilidad en los negocios con el fin de monopolizar la demanda religiosa que queda inaugurada con el cáliz custodia de Jumilla y la cruz procesional de Jorquera[34], ambas obras concertadas en 1574. Dos años más tarde, en 1578, funda compañía con los plateros Juan Dimas y Juan Ortiz para asumir el cometido de una custodia para Chinchilla, otra para Lorca y la cruz procesional de la parroquial de Mazarrón[35]. Esa sociedad sería ampliada en 1586 al incorporarse a la misma los plateros Pedro de Oviedo y Ercole Gargano, que acabaran convirtiéndose en sus yernos, y a los que se sumarán los hijos de Vera, Ginés y Miguel, gestándose, por tanto, un gran taller capaz de afrontar las empresas e iniciativas que llegaban desde uno y otro lado de la frontera que

31 La noticia sobre Miquel Servera la proporciona F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (Siglos XVI-XIX). Repertorio biográfico*. Valencia, 2005, p. 267.

32 A. NIETO FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 161.

33 Esta pieza pudiera corresponderse con la cruz que el cabildo murciano adquirió en 1569 por la cantidad de 30.767 maravedíes en la almoneda del marqués de Vélez.

34 AHPM. Prot. 424, f. 135r-135v.

35 M. MUÑOZ BARBERÁN, *Memorias de Murcia...* ob. cit., p. 61.

separaba Castilla de Aragón, Cartagena de Orihuela. De esa última capital diocesana recibirá singulares pedidos, muchos de ellos conservados, que le llevaran a alternar su vecindad y a integrarse perfectamente en el entramado social oriolano. Allí dejará una de las muestras más deslumbrantes de su arte, la llamada Virgen del Cabildo, conocida luego, en el siglo XVIII, como Nuestra Señora del Rosario. Se trata de una escultura relicario en plata y cobre dorado[36], datada entre 1581 y 1585 e incorporando la habitual marca del maestro (VERA), que descubre a un artífice capaz de alcanzar, bajo una nerviosa inspiración, la monumentalidad grandiosa de la gran escultura castellana vinculada directamente con la estela de Berruguete y muy especialmente con la de maestros como Jamete o Gregorio Pardo. Esa vasta cultura visual será nuevamente materializada cuando acometa en colaboración con su hijo, fray Miguel, ya entonces profeso agustino en el convento de las Virtudes de Villena, otra imagen relicario, la de San Martín, destinada a la parroquia de Callosa del Segura[37], a la que llegó en 1595, y en la que se alcanza una fuerza y una expresividad, a través del trabajo en bronce, de ecos netamente miguelangelescos e italianizantes que no debieron ser ajenos al más que seguro magisterio que debió proporcionar la plástica del escultor Domingo Beltrán o la escultura italiana en mármol de los Lugano que llegaba a través del puerto de Alicante para toda la geografía española, incluyéndose Murcia entre uno de esos destinos.

Esas y otras obras de Vera, caso del cáliz de La Ñora (Murcia), cuya cronología se tiende a pensar en torno a 1570[38], acusan las influencias de una profunda formación o un alto conocimiento de la tradición artística de la platería conquense de los Becerril, acercándose mucho a las soluciones de Francisco e incluso evolucionado de una manera similar a la que desarrolla Cristóbal, de quien Vera fue estrictamente contemporáneo, si bien el de Cuenca murió bastante antes. Ningún documento avala la presencia del platero radicado en Murcia en esa ciudad castellana para formación, aprendizaje o una puesta al día, fruto de esa curiosidad que siempre debió tener a gala, si bien nada se puede descartar, aunque también hay que tener muy presente la irradiación de esa escuela de platería por el territorio valenciano a través de esa puerta a Castilla que es la localidad de Requena[39], cuya iglesia de Santa María

---

36 En el inventario del tesoro de la Seo de Orihuela confeccionado 1595 esta obra es decrita: "Item una image de Nra Señora ab lo Jesús encarnat y quatre mans tot de argenta b una sorona en lo cap y la luna al peus ab uns seraphins pesa sis llivres y mija de diuuyt onses cada llivre. Té la dita image un peu de covre sobre daurat y los tornillos en que se encaxe lo peu també de covre daurats ab set histories ab un sol que posa a les spalles de la image també daurat ab dos tornillos daurats pesa lo peu dos llivres y mija" (Archivo diocesano de Orihuela (ADO). Fondo Catedral, Sig. 920). Vera ejecutó, por esas mismas fechas y para ese templo, el cáliz de los evangelistas, siendo reseñado en el citado listado con el mote: "Primo un calis solemne a la moderne ab los Quatre evangelistas en la copa daurat ab la patena daurade pesa quaranta y set onses".

37 Dicha parroquia también incorporó a su sacristía otros trabajos de Vera, concretamente una cruz procesional y una custodia. Esas obras, datadas entre 1580 y 1585, han merecido el detenido estudio por parte de J. SÁNCHEZ PORTAS en el catálogo de la exposición *La Luz de las Imágenes. Orihuela*. Valencia, 2003, pp. 282-283.

38 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cáliz" ob. cit., p. 339.

39 Tampoco hay que descartar la importación de obra conquense a territorio valenciano, tal como parece corroborar la cruz procesional de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

como es sabido fue merecedora de dos notables trabajos del más importante platero conquense de último tercio del siglo XVI, un cáliz-custodia y una cruz procesional, estando atribuida esa última y durante un tiempo al propio Francisco, quien sí llegó a realizar la cruz de la parroquia de El Salvador de esa mencionada población valenciana[40]. Por otra parte, maestros de la familia Becerril llegaron a instalarse en Murcia, caso de Pedro, documentado en la capital del sureste en torno a 1566 en compañía de plateros genoveses[41]. Incluso en el improbable caso de que Miguel de Vera no hubiera pisado nunca Cuenca u otras tierras castellanas con anterioridad a su afincamiento en el sureste, tuvo la oportunidad de encauzar su inspiración y renovar su instrucción a través de las obras que desde allí llegaban a las catedrales, parroquias y conventos bajo el patrocinio de personalidades como el obispo de Cartagena, Zapata Osorio (1576-1582) -canónigo de Toledo y posteriormente prelado de Cuenca-, o el aristócrata, don Jerónimo Manrique de Lara, quien ocupó la silla fulgentina entre 1583 y 1591, muy al tanto de todo lo que sucedía en el ambiente artístico castellano y de la corte y tan vinculado, por familia, con Uclés. Sin olvidar, que en esa otra ciudad de Vera, Orihuela, existían piezas notables de la platería conquense, como esa cruz ya mencionada antes de Santiago, labrada por Belcove y Romay, de gran semejanza a la de Huete o la de Villar de Domingo García, y que el platero conoció de primera mano, también a los responsables de la hechura, llegando incluso a repararla en alguna ocasión posterior[42].

De hecho, una de las piezas que aquí se muestra por primera vez, una cruz de altar, que junto a un cáliz que también permanecía inédito, propiedad ambas del monasterio de la Madre de Dios de Murcia, de religiosas justinianas canonesas de San Jorge, descubre esa aportación innovadora que Vera introduce en la platería murciana, ese lenguaje renovador en composición y ornamento gestado a través de un conocimiento exhaustivo y minucioso de la vanguardia artística de la platería española de hacia 1575. Su existencia en el ajuar conventual nada debe de sorprender, tratándose de una institución unida muy estrechamente con el cabildo catedralicio y sujeto a la obediencia y jurisdicción episcopal[43]. Esa relación del monasterio

de Chelva, firmada por un desconocido Martín Hieronimo.

40 Obra de referencia es el exhaustivo estudio de A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998.

41 Ibídem, p. 202.

42 A. NIETO FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 1604. En efecto, en 1604 Vera se encontraba realizando ciertos arreglos a la cruz de Santiago por un montante de 70 reales. La cruz estaba en esos momentos sirviendo a la catedral oriolana, prestada por la parroquia, mientras que Vera y su yerno, Gargano, concluían la que le había sido solicitada por el cabildo y que fue siempre conocida como "la cruz de los beneficiados". Dicho encargo vino a sustituir a una cruz anterior, donada por don Andrés Martínez, obispo de Tarazona (1478-1495). Esa vieja cruz consta en el inventario de 1585 de la siguiente manera: "Item una creu gran solemne ques diu la creu del capitol que diuhen dona la bona memoria de don Andreu Martínez de Ferris Bisbe de Tarasona feta de obra antita a la flamenca en una part hi ha un Christo crucificat y en la altre Nre. Señora ab cada part un chapitel demunt de les figures pesa ab les ánimes qté de fusta y de bronco vuyt llivres y mija de divuyt llivres la onsa (sic) té les armes del dit Bisbe al peu dela Mare de Deu y es tota de argent sobredaura" (ADO. Fondo Catedral, Sig. 120).

43 El monasterio cuenta con una amplia monografía debida a F. CANDEL CRESPO, *Historia*

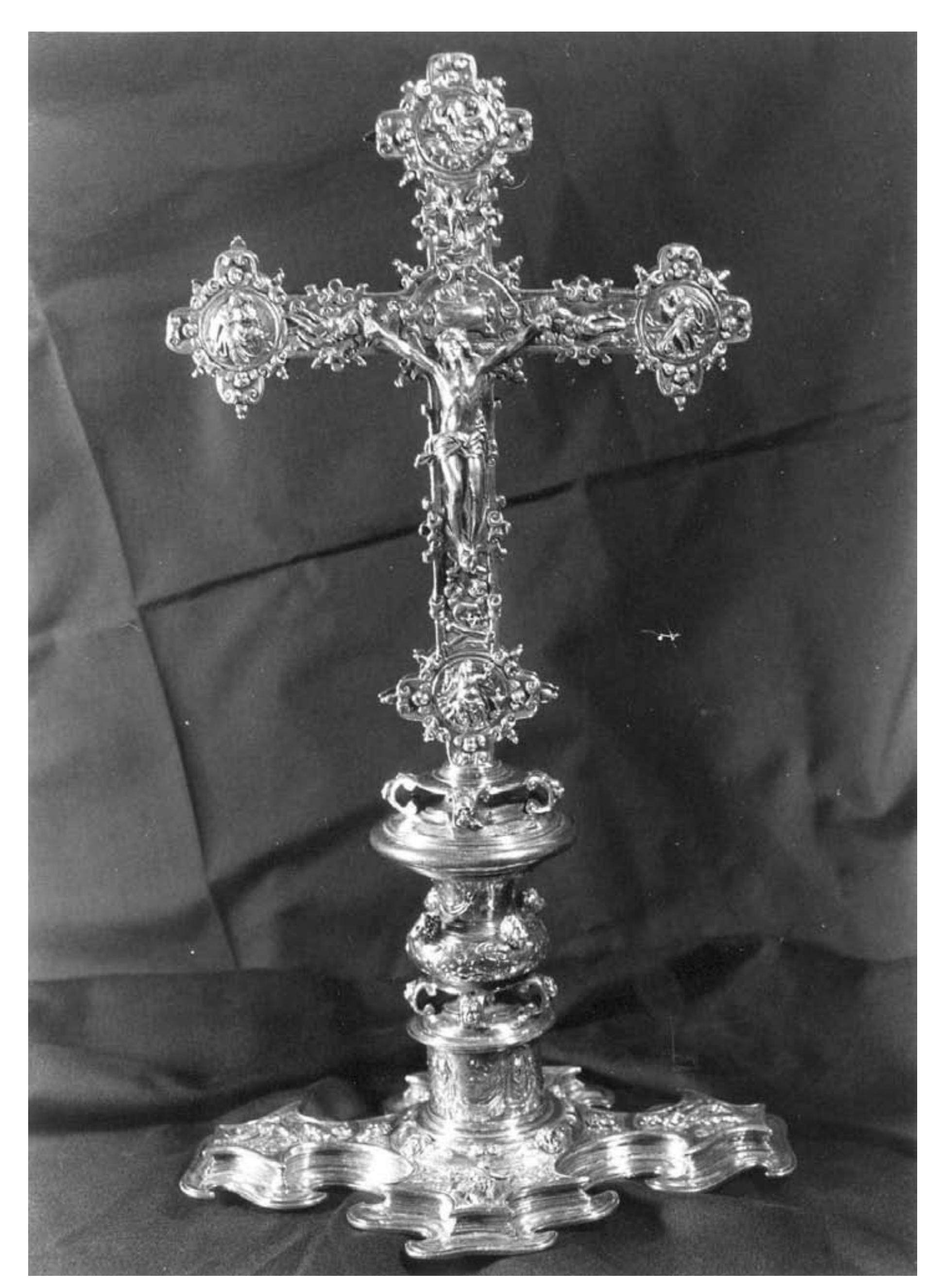


LÁMINA 1. *Cruz (h. 1574). Monasterio de Madre de Dios, Murcia.*

de un convento murciano: el de Justinianas de Madre de Dios (1490-1975). Murcia, 1977.

con la catedral, que ejerció siempre una notable protección sobre la comunidad de justinianas, se remonta a sus orígenes, a la fundación, ya que fue instituido por el canónigo y deán, don Martín de Selva y Valera, en 1490, estableciéndose desde entonces una fructífero vínculo que aparejó, por ejemplo, que fuera aquella clausura la destinataria de la antigua imagen titular del templo catedralicio, Nuestra Señora de la Paz, la que había presidido el retablo gótico de la capilla mayor[44], una vez que fue reemplazada esa escultura del siglo XV por otra debida, seguramente, a la gubia de Quijano. El monasterio destino, por tanto, de muchas hijas de la oligarquía local a lo largo de todo el siglo XVI contó también con las simpatías de prelados y eclesiásticos, destacando por ejemplo el que ejerció don Alonso de Lorca, arzobispo de Sássari (Cerdeña), aunque hay que subrayar, por encima de todos, la ejercida por el obispo de Cartagena, don Gonzalo Arias Navarro, que decidió enterrarse en su capilla mayor, nombrando al convento heredero universal de todos sus bienes. La muerte del prelado tuvo lugar en 1575 y por esas fechas parece que ya estaban culminados los trabajos del templo, al menos su capilla mayor y el pertinente retablo. Igualmente, la iglesia estaba siendo alhajada a través de mandas y aportaciones de particulares como la que en 1565 ordenaba doña Isabel Martínez para la labra de vinajeras y candeleros de plata. Nada debería extrañar que esas deslumbrantes piezas, confeccionadas expresamente para el monasterio tal como revela la iconografía que incorporan, fueran el fruto de esa protección episcopal y designadas para la inauguración de la nueva iglesia. El obispo acudiría, como no podía ser de otra manera, al maestro de mayor prestigio en Murcia y ese no era otro que Miguel de Vera.

La cruz (lám. 1), realmente sorprendente por su monumentalidad (110x75 cms), lleva la preceptiva marca del artífice –VE(R)A- en la base, cuyo alto pie romboidal acusa un extraordinario juego de perfiles cóncavos y convexos, de muy acentuado dinamismo, en su pestaña saliente, y en todo igual a la que conserva el ejemplar de la catedral de Murcia[45]. Como en esa, también en la de Madre de Dios las esquinas son aprovechadas para introducir un pensado programa iconográfico, acomodado un tanto forzadamente a la superficie, en relación con la espiritualidad y devoción propia del cenobio, San Jorge y el dragón, y con las virtudes de las que debían hacer gala las que allí morasen, tal como se debe entender los relieves de la Justicia y la Fe, y el hermosísimo de Judith mostrando la cabeza de Holofernes, que inspirado en fuentes grabadas flamencas -recuerda en la pose de la heroína al de Hendrick Goltzius- se construye como símbolo de la castidad, humildad y santimonia en conformidad a lo que estableciera Rabano Mauro en los siglos de la Alta Edad Media[46]. La decoración se completa, hasta el arranque del gollete cilíndrico, con ca-

44 C. TORRES FONTES, "Virgen de la Paz", en *Huellas* ob. cit., p. 286.

45 Esa forma de la peana, herencia de una tradición tardomedieval renovada, a base de picos y escotaduras, siguió vigente en la platería valenciana de la segunda mitad del siglo XVI. Así, cabe destacar la similitud que ofrece con obras como la Vera Cruz de la iglesia de San Antonio Abad de Alginet, con la de San Vicente de Guadassuar, la de Cervera del Maestre o con la que se guarda en el tesoro de la catedral de Segorbe. Rasgo que confirmaría esa ascendencia valenciana de Miguel de Vera.

46 Para esta cuestión, véase el trabajo de M.A. WALKER VADILLO, "El ciclo de Judith".

bezas de querubines. La ornamentación de vástago, a manera de jarrón articulado por tornapuntas en C y gruesa porción lenticular, combina pabellones colgantes, máscaras femeninas y decoración grabada de estirpe vegetal, enriqueciéndose todo con cabezas de querubines y una moldura cóncava con arandelas perfiladas por calaveras. De ahí arranca la cruz latina de brazos rectos, decorados por cabujones lisos ovalados y ángeles, que culminan en medallones circulares rodeados de cartelas y tornapuntas, en los que se inserta la habitual iconografía. Así, en anverso, presidido por la imagen de un Cristo en expiración sobre cartela enrollada, se muestran las imágenes de Dios Padre, la Virgen y la Magdalena, mientras que los de reverso, presididos por una Virgen (lám. 2) -una Inmaculada con luna a los pies y manos recogidas en pose de oración- en contrapposto de clara estirpe romanista y de esbelto canon, se completan con los relieves de los cuatro evangelistas. Más depurado, y de líneas también muy esbeltas, es el cáliz (26 cm). Dicha pieza (lám. 3) incorpora el triple marcaje preceptivo: la de la localidad -MUR coronada-, propia de la ciudad de Murcia, la de un desconocido marcador, de la que sólo es posible leer las tres últimas letras -GNA- y la correspondiente al artífice -MI/VERA- en el único ejemplo conocido hasta la fecha que incorpora las iniciales del nombre. La obra ofrece pie circular, muy semejante al de La Ñora, en el que se muestran tres tondos con las representaciones de San Jorge, la Virgen y la Magdalena, todos ellos encuadrados por seres fitomorfos, que alternan cabezas féminas y masculinas con yelmo emplumado, encadenados a manera de guirnalda y centrados por jarrones con frutos y flores. El vástago, elevado sobre gollete cilíndrico, va dispuesto sobre una base ligeramente rehundida, respondiendo al de tipo jarrón, con nudo ovoide y grueso bocel, y muestra sus superficies totalmente desornamentadas, tan sólo animadas por unos pequeñísimos gallones, casi un perlado, en zonas muy puntuales. La copa es lisa, ligeramente campaniforme, ofreciendo una sencilla moldura que la separa de una subcopa alegrada por la presencia de torsos monstruosos alados que van intercalándose entre cintas y copas con flores.

La significación de ambas piezas estriba, por encima de todo y dadas las grandes carencias que ofrece la platería murciana de esta época, ya por su pérdida, fortuita o no, ya por la intensa renovación de los ajuares que tiene lugar durante el siglo XVIII, en erigirse en eslabón de esa secuencia tardorenacentista que combinando tradición y vocabulario más avanzados protagoniza una época, la de los inicios de la Contrarreforma, y cuyas cualidades en el caso de Vera se verificó a través de un deseo de variedad e inventiva, incluso con la depuración de formas y ornamentos, que transmitían el carácter aristocrático y principesco con el que debía estar dotado la liturgia. En definitiva, un brillante ejemplo del arte de un platero culto que supo hacer realidad aquel anhelo de Juan de Arfe sobre el concepto de pluralidad que representaba la orfebrería.



LÁMINA 2. *Detalle del reverso de la cruz. Monasterio de Madre de Dios, Murcia.*



LÁMINA 3. *Cáliz (h. 1574). Monasterio de Madre de Dios, Murcia.*

Noticias sobre el platero real Simón Navarro (hacia 1635-1706)

MARIA FERNANDA PUERTA ROSELL
Doctora en Historia del Arte

Del platero Simón Navarro se conocen algunos datos publicados por diversos autores; entre otras, las aportaciones más destacadas se deben al profesor Cruz Valdovinos[1] y al investigador Barrio Moya. Recientemente hemos encontrado algunas noticias sobre su vida y otras que se refieren a su obra y que nos parece interesante añadir a lo ya publicado, para tratar de ir completando el conocimiento sobre la figura de este importante platero que desarrolló su labor en la segunda mitad del siglo XVII y tuvo el privilegio de trabajar en la corte madrileña y estar al servicio de las tres reinas que ocuparon este período; en primer lugar para la reina madre doña Mariana de Austria; a partir de 1680 también para María Luisa de Orleans al contraer matrimonio con Carlos II y posteriormente para Mariana de Neoburgo, segunda esposa del Rey al haber fallecido la reina María Luisa en 1689.

No es mucho lo que se sabe de sus datos biográficos. Hasta el momento las primeras noticias sobre su vida de las que tenemos constancia se refieren a las bendiciones nupciales que se dieron a Simón Navarro e Isabel de Zafra el 23 de julio de 1656 en la ermita de San Blas extramuros de la villa de Madrid, por el licenciado Cristóbal de Gavilanes a su vez con licencia del vicario don Pedro Fernández de Parga, siendo padrinos don Luis del Hoyo Maeda y doña Catalina de Medrano ante el notario don Pedro de Ribera[2].

---

1 Agradecemos al profesor Cruz Valdovinos la ayuda que nos ha prestado en la realización de este trabajo.

2 Archivo de la iglesia parroquial de San Ginés de Madrid (en adelante ASGM). Libro de matrimonio 8, f. 63v.

Cuando contrajeron matrimonio ya tenían un hijo, Pedro Antonio, nacido el 1 de enero de ese mismo año de 1656, y bautizado el 21 de febrero en la parroquia de San Ginés, siendo sus padrinos Antonio Sánchez y la propia doña Catalina de Medrano. Al año siguiente, el 18 febrero nació Juan -inscrito Joan- y le bautizaron el 15 de marzo en la citada parroquia, siendo padrinos los mismos de la boda[3].

Vivieron, al menos durante dos años, en unas casas situadas en la calle Imperial que le arrendó el 1 de julio de 1684 don José del Prado y Mármol, caballero de la orden de Alcántara y gentilhombre de boca de Carlos II, pagando al año 5.000 reales de vellón. Las casas consistían en una principal y un cuarto bajo con cinco piezas, servicio de cueva, pozo y caballeriza[4].

Es probable que tuviera una hermana, ya que tenemos constancia de la partida de defunción de doña María Matías Navarro, hija de don Manuel Navarro y de doña Melchora Martínez, que podrían ser los padres de Simón Navarro. María vivía en la calle de la Amargura donde murió el 13 de agosto de 1724 y fue enterrada en la bóveda del Santo Cristo de la iglesia de San Ginés[5].

Nos consta también la defunción de un Manuel Navarro, el 12 de octubre de 1683, pero no tenemos la certeza de que se tratara del padre de María y quizá de Simón, puesto que cuando murió era viudo de Agustina Guerra; cabe la posibilidad que hubiera enviudado anteriormente y se hubiera vuelto a casar. A favor de la hipótesis de que fuera la misma persona está el hecho de que muriera en la misma calle de la Amargura[6]. Fue enterrado en San Ginés en la bóveda de Nuestra Señora de la Cabeza[7].

Quizá este Navarro fuera el que debió nacer con el siglo, 1600/1605. En 1619 perteneció a la hermandad de Mancebos Plateros de San Eloy. Fue aprobado como maestro platero de plata en 1627. En la congregación de San Eloy de Artífices Plateros ocupó los oficios de mayordomo en 1631, diputado en 1632; aprobador sólo veinte días, del 7 al 27 de julio de 1636 y mayordomo del relave en 1637-1639. Luego no le hemos hallado hasta 1649 en que contribuyó con 300 reales para el adorno del recibimiento a la reina Mariana[8].

Existió también un Manuel Navarro Azpilicueta, platero, de quien conocemos el concierto que hizo el 29 de septiembre de 1636 para realizar una custodia para la orden del beato Juan de Dios en el hospital de Antón Martín[9]. Estuvo casado con doña María Marcel de Mondragón y vivieron en la calle de San Antón; vendieron su casa el 27 de junio de 1646 a Rodrigo Méndez de Silva, cronista mayor del Rey[10]. No

3 ASGM. Libro de bautismo 26, ff. 345v y 423v.

4 J.L. BARRIO MOYA, "Los objetos de plata regalados por don Juan José de Austria a iglesias del antiguo priorato de San Juan en Ciudad Real". *Cuadernos de Estudios manchegos* nº 16 (1985), p. 194.

5 ASGM. Libro de defunción 14, f. 459v.

6 En la actualidad la calle de la Amargura se llama del Siete de Julio.

7 ASGM. Libro de defunción 11, f. 348.

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *La platería y los plateros de Madrid desde 1624 hasta 1695*. Pamplona, 1968 (tesis de licenciatura inédita), ad nominen.

9 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM). Protocolo 2593, f. 226.

10 M. LASSO DE LA VEGA, "Plateros madrileños (1590-1660)". *Boletín Real Academia de la*

podemos concretar si tuvo relación de parentesco con nuestro platero.

Aprendió Simón el arte con su tío Luis de Zabalza, por entonces platero de la Reina, y fue aprobado como maestro platero de plata el 20 de junio de 1659. Para el examen dibujó e hizo unas vinajeras de altar, pero por estar embarcado en diferentes obras de la Reina ayudando a su patrón Luis, no tuvo tiempo de poner la tienda. El 14 de julio de 1661 lo indicó a los aprobadores y se le anotó en la fecha antigua, firmado por los aprobadores que le habían examinado entonces. Años más tarde, en 1666, Zabalza solicitó pasar el oficio de platero de la Reina a su sobrino Simón Navarro. Este nombramiento no se hizo hasta noviembre de 1667, en que tras realizar el pago de la media anata, juró el cargo[11].

En 1670 fue elegido mayordomo en la hermandad de San Eloy de Plateros madrileños y al año siguiente el de diputado al que se pasaba automáticamente después de ejercer un año el anterior oficio.

Precisamente el 22 de diciembre de 1670, actúan Simón Navarro, como maestro platero de plata, junto a Pedro Colmenares Treceño, como maestro platero de oro, ambos en calidad de mayordomos de la hermandad de San Eloy, para otorgar carta de pago a Bartolomé Hurtado García como albacea insolidum de su prima difunta doña Ana María Fernández Hurtado. Esta carta de pago se otorgó por los cincuenta ducados como parte de los cien ducados que dicha señora había legado a la Hermandad[12]. Probablemente esta cantidad fuera destinada a la celebración de misas por el alma de plateros difuntos pertenecientes a dicha Congregación, pues conocemos el caso de Catalina de Herrera que dotó con una fundación igualmente de cincuenta ducados para misas[13].

Una vez obtenido el nombramiento de platero de la Reina, su labor palatina fue numerosa, realizando tanto trabajos de carácter doméstico para los distintos servicios de la casa real como otros de carácter religioso de los que algunos ya se conocen. Es lógico pensar que también recibiría encargos de otros personajes importantes de la corte, como el que mencionaremos más adelante.

Conocemos los encargos que recibió entre junio y diciembre de 1668 de los oficios de la casa de la reina doña Mariana. Se trataba de realizar piezas nuevas aprovechando otras que le entregaron deterioradas y que formaban parte de distintos servicios como cava, panetería, sausería y vajilla. Por el cargo que se presentó al final, sabemos que el total de piezas entregadas pesó 276 marcos, 2 onzas y media ochava, que tasadas a razón de 65 reales el marco, importó 17.956 reales y medio, de la plata empleada.

Las piezas nuevas realizadas fueron en primer lugar cuatro cantimploras y dos cubos para el servicio de cava que entregó el 23 de agosto del citado año. Se trataba

Historia CXXXVII, II (1955), p. 29.

11 Archivo General de Palacio (en adelante AGP). Personal, legajo 736, expte. 39. J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., ad nominen.

12 AHPM. Protocolo 6724, f. 435.

13 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, t. I, p. 391.

de piezas con la función de enfriar que pesaron en total 140 marcos, 7 onzas y 3 ochavas, (casi 32,430 gr.), empleando para las nuevas 20 marcos más de lo que pesaron las viejas. La hechura de este conjunto se tasó en 5.076 reales de vellón, a razón de 36 reales por marco, cifra relativamente elevada, más otros 24 reales de vellón por las armas que se grabaron[14]. Debieron de ser piezas similares a las citadas por Simón Palmer[15] y también a las que aparecen en la tasación de bienes de don Diego Ramírez de Vargas, caballero de la orden de Alcántara, que se hizo en el citado año, en la que figuran tres cantimploras con sus cubos, que dieron un peso de 16 marcos la pieza pequeña, 32 marcos la de tamaño mediano, superando la más grande los 46 marcos[16] (lám. 1).

Las piezas que se le fueron entregando para hacer las nuevas, además de las ya mencionadas fueron cuatro frascos cuadrados con tapadores; dos garrafas a modo de botijas, con tapadores, pies, cadenas y mascarones; quince platos -nueve flamenquillas, dos trincheros y cuatro que llaman mediano, sin indicar modelo-; dos braseros y otras dos flamenquillas del servicio de panetería, dos cazuelas y una olla. También se le encargó realizar un recado de escribir para el Bureo, debido a que se había hurtado el que había[17]. Se trataba de siete piezas de escribanía: dos tinteros, dos salvaderas y una oblera de forma seisavada, plumero cuadrado y campanilla con cabo y lengüeta. Pesaron en conjunto 19 marcos, una onza y cuatro ochavas (que según la fe del contraste montaron, a 65 reales el marco, 1.247 reales de plata). Llevaban las armas de la Reina, así como unas letras que no se especifican, pero que harían referencia al Bureo. Por la hechura de estas siete piezas se pagó a Simón Navarro 700 reales de vellón, a razón de 100 reales cada una, que significa alrededor de 35 reales por marco, más 28 reales -4 reales por cada grabado de armas- y otros 36 reales de las letras (cada pieza llevaba veintidós letras que se estimaron en dos cuartos cada una)[18].

Nos parece oportuno hacer mención a la cantidad pagada por la hechura de las piezas, pues sirve para determinar cómo se valoraba la labor de los plateros, aspecto éste al que últimamente se viene prestando cada vez más atención. No obstante, conviene tener en cuenta a este respecto las oscilaciones que en este siglo se produjeron en la valoración de la plata, que varió de los 65 reales por marco antes de 1686 a 81 reales y cuarto a partir de esta fecha[19]. En cuanto al importe de la

14 AGP. Administración general (en adelante AG), legajo 5261, expte. 2.

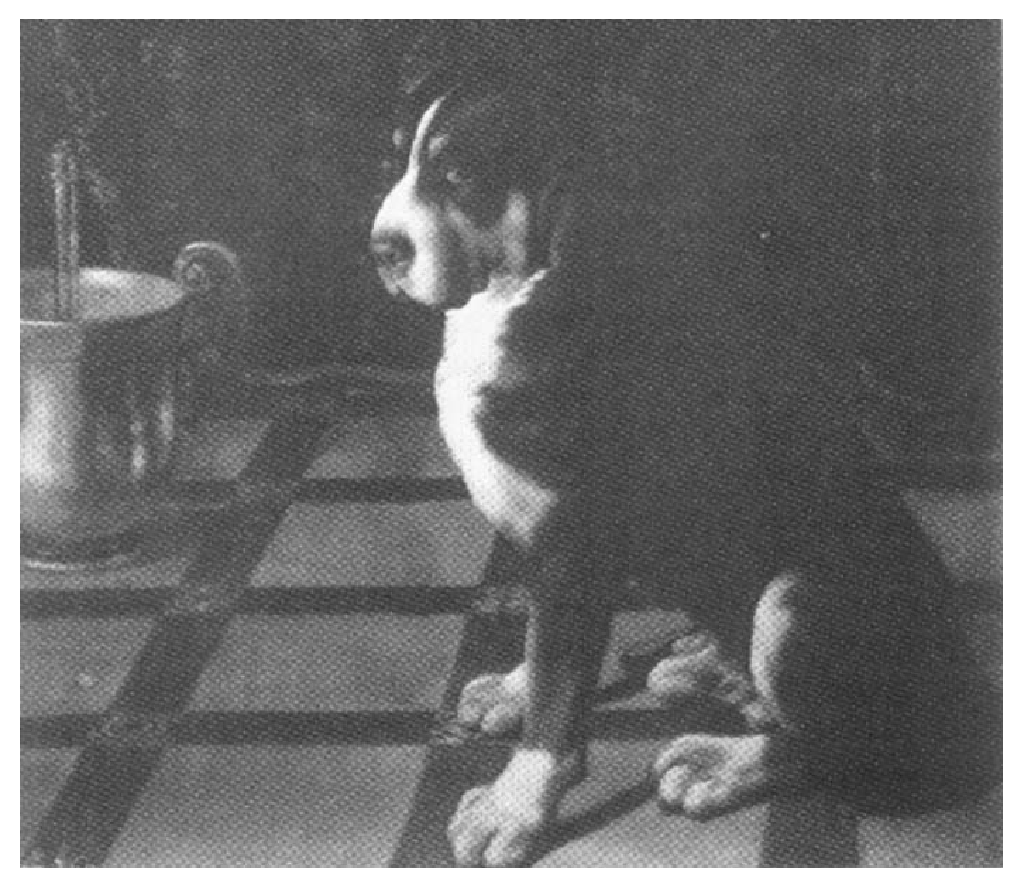
15 C. SIMÓN PALMER, *La alimentación y sus circunstancias en el Real Alcázar de Madrid*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1982, pp. 61-62.

16 M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1995, p. 70. Un cubo con cantimplora seguramente similar aparece en el *Florero y reloj con perro* de Juan van der Hamen (Museo Nacional del Prado, nº 6413) hacia 1625.

17 Parece que este hecho no era del todo inusual pues “Los robos, como podía suponerse en tiempos de escasez, fueron continuos…”. C. SIMÓN PALMER, ob. cit., p. 65.

18 AGP. AG, legajo 5261, expte. 2. Quizá se trata de un error del escribano al anotar el importe de las letras, ya que al realizar el cálculo el importe es de 38 reales y medio.

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, “Platería”, en *Historia de las artes aplicadas e industriales en*



LAMINA 1. *JUAN VAN DER HAMEN. Florero y reloj con perro (detalle), (h. 1625). Museo Nacional del Prado, nº 6413.*

hechura, dependía de la labor realizada por el artífice pues, generalmente, no se valoraba de igual forma una pieza sencilla sin apenas decoración como otra que estuviera más ornamentada. Una valoración común era la mitad del valor del material. En las piezas que aquí mencionamos se llega incluso en ocasiones a alcanzar los 88 reales por marco[20]. Conviene observar sobre este punto que el platero pedía por la hechura de la pieza, en realidad por su trabajo, una cantidad que no siempre era aceptada por los tasadores y en este caso se hacía un ajuste entre las cantidades indicadas por ambas partes.

No son muchos los trabajos que conocemos de Navarro anteriores a la llegada de María Luisa de Orleans, aunque sin duda los realizó. Hay que tener en cuenta

---

España. Ed. Cátedra. Madrid, 1982, p. 110.

20 Sobre este aspecto se puede consultar el capítulo correspondiente a *Valoración de las piezas* en M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., pp. 203-207.

que son años de inestabilidad en la corte y del posterior aislamiento en Toledo al que se ve forzada la reina doña Mariana.

Sí existe una tasación realizada por Manuel Mayers en diciembre de 1673 de un conjunto de cuarenta y tres platos destinados al servicio de salsería, frutería y panetería, de los que tan solo podemos decir que se trataba de los diversos modelos de plato de la época, conocidos como trinchero, flamenquilla y gallinero; como decoración llevaban talladas las armas reales y se hace la precisión de "todos el ylo arriba", que debe de tratarse de la moldura del borde de la pieza. El conjunto pesó 136 marcos, cinco onzas y una ochava, que según la ley se tasó en 8.881 reales de plata[21] .

Próxima la llegada de la futura joven reina, se aprueban por parte del Rey varios cargos a favor de Navarro por obras que no se indican, con motivo de la boda real, como son los dos fechados el 23 de junio de 1679 por 3.800 escudos de vellón cada uno y otro más aprobado en septiembre del mismo año por 12.800 reales de plata; eran trabajos que ya estaba ejecutando.

A partir del establecimiento de María Luisa de Orleans en la corte española, su trabajo se vería incrementado, teniendo en cuenta además que Luis de Zabalza había fallecido en 1677. De estos años tenemos conocimiento de alguna de sus más importantes obras.

De los primeros trabajos que hizo para la nueva reina, si bien no se precisa en qué consistían, existe una certificación expedida el 23 de junio de 1681 por don Francisco Muñoz y Gamboa, secretario del Rey y grefier de la Reina, para que se le hagan buenas dos cuentas, una por importe de 102.169 reales y tres cuartillos y la otra de 13.082 reales de plata. Ambas correspondían a las alhajas de diamantes, joyas, joyeles y otras de cristales y filigrana que hizo de su oficio para el servicio de la Reina desde su entrada en la corte el 13 de junio de 1680 hasta el 8 de agosto de ese año en que efectuó la primera entrega del trabajo; la siguiente fue el 9 de junio de 1681. Los encargos fueron recibidos de orden de las duquesas de Alburquerque y Terranova, camareras mayores de la Reina[22].

Próximo a esta fecha, en julio de 1681, Gabriel Mayers actuó como contraste para tasar una fuente que había realizado Navarro para el servicio de la Reina que por lo curioso y extraordinario de su tipo damos a conocer. Era una fuente de forma redonda, lisa, con borje y moldura alrededor; en la falda portaba cinco salvillitas redondas estriadas y en medio una salva redonda pequeña, lisa y con pie, a su vez sobre ésta seis escudillitas iguales lisas. Además en la cuenta se incluían cuatro cabos de cuchillos pequeños, cuadrados e igualmente lisos. Todo ello alcanzó un peso de 12 marcos, 7 onzas y 4 ochavas (casi 3 kgr) y se tasó, a 65 reales el marco, en 841 reales de plata. En cuenta aparte aparece tasada la hechura en 550 reales (alrededor de 42 reales por marco), citando la pieza como "salvilla grande y salvillitas para el

21 AGP. AG, legajo 5261, expte. 3. Pieza tan sencilla como los platos llamó la atención de la condesa D'Aulnoy al citar "un plato aquí no tiene menos precio que una fuente en Francia, porque se requiere una solidez extraordinaria como condición esencial de tales objetos". C. D'AULNOY, *Un viaje por España en 1679*. Ed. La Nave. Madrid, s.d., p. 208.

22 AGP. AG, legajo 5261, expte. 3.

ramillete", incluidos también los citados cabos de cuchillo[23].

De los años siguientes no se conocen muchos encargos, aunque sí debió realizarlos, pues el nombramiento como aprobador en la Congregación de San Eloy para el que fue elegido el 9 de septiembre de 1684, lo dejó el 1 de julio del año siguiente porque no podía atenderlo. Alguno de los trabajos que sabemos realizó, de carácter religioso, se agrupan y comentan más adelante dedicando esta primera parte a los objetos de tipo doméstico.

En marzo de 1686 recibió el encargo de realizar dos guarniciones nuevas para espejos. Para ello, el 21 de dicho mes se le entregaron la guarnición de un espejo grande, de vara y un tercio de alto por una vara de ancho (112 x 84 cm.), una moldura pequeña de otro espejo y un velador. Todo ello dio un peso de 245 marcos y 7 onzas que a 65 reales el marco importaba 15.990 reales y medio de plata. Pero según la comprobación realizada por Juan de Orea, como marcador de plata de la corte, 213 marcos del peso citado eran de plata de Alemania -pues tal sería el origen de las piezas a deshacer- de ley inferior a la usada en Castilla, por lo que se rebajaron 5 reales en cada marco, lo que supuso descontar del importe 1.065 reales, quedando finalmente en 14.925 reales y medio de plata, aunque en el documento la cifra que aparece es de 14.935 reales. Las dos guarniciones nuevas que hizo Navarro eran de forma rectangular, como así sería la forma de los espejos, iguales, compuestas de ocho chapas anchas cinceladas de flores y hojas a la italiana, con los fondos lisos y en dos de las dichas chapas dos cornucopias con unos grutescos levantados y sobrepuestos en ellas, con dos conchas que hacen "medios" -término que no queda claro a qué puede referirse- y en cada esquina una concha sobrepuesta, con un grutesco a manera de tarjeta en la juntura y otras ocho molduras cinceladas en forma de cañas, con cuatro sobrepuestos que unen los medios y otros seis grutescos, dos de ellos a manera de colgantes que servían de medios en las molduras de arriba y de abajo, con sus lazadas en ellos y los cantos costaneados de chapería lisa y como remate, encima de cada espejo, dos chapas cinceladas de niños y flores, una de ellas con el escudo de armas del Rey y en la otra el de la Reina; para unir ambos escudos se dispuso una corona con el toisón y su vellocino sobrepuesto y una concha que hacía de medio dentro de la corona, más dos chapas pequeñas que unían la línea del remate con un tulipán cincelado en medio de cada una. Se incluyeron tornillos y tachuelas para la clavazón.

Finalizado el encargo Navarro presentó el 4 de enero de 1688 la data en la que detalla el trabajo realizado, la plata empleada y los importes correspondientes a material y hechura, con el siguiente detalle. El peso de la plata fue de 154 marcos, 6 onzas y una ochava -en el que quedaba incluido el peso de ocho chapas que tuvo que arreglar- que a la ley de 81 reales y un cuartillo de plata el marco resultaron 12.575 reales de plata. De este importe se descontaron 2.516 reales, por haberse valorado

23 Ibídem. Para realizar esta pieza empleó un trinchero del nº 22 del estado de damas y dos platos medianos de la sausería, uno del nº 22 y otro del nº 30 "de los antiguos"; llevaban las armas reales y las letras correspondientes al servicio.

a 65 reales el marco de la plata entregada para hacer las guarniciones, quizá porque no se tuvo en cuenta la variación producida en el precio de la plata precisamente ese año. También en el precio correspondiente a la hechura se produce una moderación, pues el que pidió Navarro de 36 ducados (396 reales) de vellón por cada marco, se rebajó a 22 ducados (242 reales) por los tasadores, que en este caso lo fueron los plateros Bernabé Ruiz, nombrado por parte del Rey y Damián Zurreño por parte de Navarro, quedando la cantidad cobrada por la hechura en 29.705 reales y medio de vellón. Obsérvese que la cantidad es altísima. Por el arreglo de las citadas ocho chapas que pesaron 32 marcos, solicitó se le hicieran buenos otros 1.408 reales de vellón, a 44 reales cada marco, lo que es un precio muy elevado para un arreglo, aunque sí hubo que limpiar, cincelar y bruñir, para dejarlas en correspondencia con las guarniciones nuevas.

En la misma fecha en que se presentó la data, Gabriel Mayers, como contraste de oro y plata del Rey, hizo la certificación de las piezas dando por bueno tanto el peso citado, como el valor de la plata -81 reales y un cuartillo el marco-, quedando aprobada, por tanto, la cantidad de 12.575 reales de plata estimada en un principio[24].

Lástima que no se indique donde irían emplazados dichos espejos y sería arriesgado pensar, aunque no improbable, que estuvieran dispuestos en el salón de los Espejos del real Alcázar de Madrid, si bien su descripción nada tiene que ver con los que aparecen en los retratos del monarca que pintó Juan Carreño de Miranda, más sobrios en su decoración que los aquí descritos. Pero, sin duda, estas extraordinarias piezas tuvieron que estar dispuestas en algún salón importante para su lucimiento, como los que debió ver la condesa D'Aulnoy en su viaje a España[25], al referirse a "… mesas de plata, cómodas y espejos admirables tanto por su tamaño como por la rica labor de sus marcos, donde la materia más vulgar es pura plata". Desde luego éstos por su descripción y peso superan a los que hasta ahora conocemos aparecidos en colecciones particulares de esta época[26].

Antes de presentar la cuenta de los espejos, presentó otra de la plata que había fabricado para los oficios de boca de la Reina durante el año 1687. Se trataba de un conjunto de sesenta platos de plata, que según se detalla eran de tamaño grande, mediano y flamenquilla. En esta ocasión además de llevar talladas las armas reales llevaban letras y números que bien podían ser para su identificación y control de inventario. Pesaron en total 241 marcos, 4 onzas y 7 ochavas que a la ley de 81 reales y cuarto de plata el marco, montaron 19.630 reales y medio.

Además de su labor como platero, Navarro mostró gran interés en obtener la plaza de repostero de camas, pues ya sabemos que conseguir un oficio en palacio mejoraba la situación económica, lo que se unía a tener una categoría social más elevada. Este proceso comenzó con el memorial al rey Carlos II (que tramitó el marqués de Velada el 18 de julio de 1686) en el que Simón Navarro solicitaba se

24 AGP. AG, legajo 5261, expte. 3.
25 C. D'AULNOY, ob. cit., p. 173.
26 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., pp. 82-83.

le hiciera la merced del oficio de repostero de camas, en atención y recompensa de lo que su tío y hermano Diego y Luis de Zabalza habían servido a la real casa durante ochenta años y a los que llevaba él desde la edad de doce años, asistiendo a su hermano y trabajando con satisfacción y gusto de la Reina en todas las obras que se le habían mandado hacer hasta entonces y sobre todo las que ejecutó para la cámara y oficios con motivo de la boda real. Añade a esto que, con motivo de las bodas, tuvo que abandonar su casa para atender la obra de la que se iban a ocupar más de cien hombres, para que pudieran ser realizadas con la mayor brevedad, como así fue, ya que en menos de ochenta días se dio cumplimento a más de 3.000 marcos de plata, con precios tan moderados que le habían hecho perder muchas cantidades, además de estarle debiendo gran parte de las hechuras. Otra de las razones indicadas por Navarro era que estaba debiendo a algunos acreedores ciertas cantidades por las alhajas de plata y diamantes que había conseguido en tiempo de la duquesa de Terranova para diferentes funciones, que importaron más de 115.000 reales de plata, de los cuales no había recibido sino una pequeña cantidad. Por la coincidencia del importe y de los materiales, parece que pueda tratarse de los trabajos que realizó en 1680 cuando hizo su entrada la Reina en la corte, cuenta que presentó al año siguiente y por lo que aquí exponía todavía no había cobrado. Además de otros 42.000 reales de plata y 9.000 de vellón por trabajos que había realizado para las bodas del Rey, de la infanta María Teresa, futura reina de Francia y de la infanta Margarita, futura emperatriz de Alemania, así como de la lámpara que se hizo en acción de gracias por la salud del Rey en la enfermedad de las viruelas, para Nuestra Señora de la Piedad de la ciudad de Baza. Asimismo mencionaba los veinte años de servicio que llevaba en el oficio con la aprobación que le constaba de sus jefes, en especial para la obra de la cámara y oficios de la Reina.

El dicho marqués de Velada parece que intercedió bastante para que Navarro obtuviera la plaza, alabando la labor del platero, que según el marqués realizaba "con la mayor fineza y cuidado" y considerando sus méritos. Pues el 16 de febrero de 1688 volvía a recomendar al Rey que se le concediera: sólo había uno y además el supernumerario no cobraba.

El 20 de febrero de 1688, Simón Navarro por resolución real obtuvo la plaza de repostero de camas supernumerario sin goce hasta que le tocara por su antigüedad. Sin embargo, sí se le concedió una bula por este cargo para disfrutar en el siguiente año. No obstante, años más tarde Navarro parece que se vio obligado a presentar sus quejas al sentirse perjudicado por la atención que se había dado a otros reposteros, ya que llevaba cinco años sirviendo en esta ocupación y no se le había dado ayuda como se había hecho con don Gabriel de Yrce y don Francisco Ceballos con solo llevar un año ocupando la plaza. Finalmente el 23 de mayo de 1693, don Manuel Zorrilla de Velasco, grefier de la Reina, certificó que por haber optado don Sebastián de Briones a la plaza de guardadamas, dejaba libre la de repostero de camas a la cual tocaba entrar a don Simón Navarro por ser el más antiguo de los supernumerarios[27].

27 AGP. Personal, 736/39.

Continuando con su actividad de platero y a los pocos meses del fallecimiento de la reina María Luisa, el 20 de septiembre de 1689 presentó una cuenta por importe de 22.185 reales de plata, de la obra que había hecho para la prevención de las bodas del Rey con Mariana de Neoburgo que se celebrarían el 14 de mayo de 1690, si bien ya habían tenido lugar por poderes el 28 de agosto del año anterior. De la relación de los trabajos realizados para esta ocasión, las piezas más destacadas fueron las tres que mencionamos a continuación.

Un velador[28] (lám. 2) de plata con pie grande redondo, cincelado de hojas, con seis angelillos y seis bolas por pies, columna salomónica cincelada de hojas y racimos y una arandela grande con armas grabadas. Pesó 30 marcos, 4 onzas y 7 ochavas (algo más de 7 kgr.) y montó a la ley de 81 reales y cuarto, 2.487 reales de plata. Por su hechura, valorada en 55 reales el marco, se pagó 1.683 reales de vellón.

La siguiente era la guarnición de una arquilla tocador de ébano, que se componía de doce cantoneras, de las cuales cuatro eran sencillas para las esquinas superiores, otras cuatro iban en las esquinas inferiores con cuatro leoncillos que hacían de pies y las cuatro restantes sirvieron para sujetar las armas reales que se pusieron en la cerradura y en el centro de la tapa. Llevaba también dos asas con florones, cadenillas y unas tachuelas. Todo ello pesó 25 marcos y 4 onzas (casi 6 kgr.), valorándose en 2.062 reales de plata. En este caso el valor de la hechura ascendió a 88 reales el marco, lo que supuso un total de 2.244 reales de vellón. Por su peso se trataba de una pieza de tamaño grande como también lo serían los leones que la soportaban.

La tercera se refiere a un azafate de tamaño grande, de vara y cuarto de largo (125 cm.), forma aovada -quizá la más común para esta pieza- e iba decorada con hojas, flores y grutescos, además de llevar talladas las armas reales. Pesó 22 marcos, 6 onzas y 7 ochavas (más de 5 kgr.), que resultaron 1.857 reales de plata. La hechura se valoró en 1.256 reales y medio de vellón, o sea 55 reales por marco, igual que en el velador. Conocemos documentalmente tres ejemplares de esta pieza, dos de peso similar al aquí descrito, 23 marcos, y el otro aún mayor, 39 marcos, empleando el término de “azafatón”. Figuran entre los bienes que poseyó doña Teresa Moscoso Osorio, condesa de Santa Cruz, tasados en 1678[29].

El resto de los trabajos que incluía Navarro en la cuenta eran una moldura de plata dorada y picada de lustre, con su chapa cincelada de ordenanzas y su tentemozo para la guarnición de un evangelio (de un libro de Evangelios) y una chapa de forma rectangular en que estaba tallado el inicio del evangelio de San Juan[30], así como la labor que hizo de bruñir, redorar, blanquear y quitar y poner armas en toda la plata del oratorio y del tocador, sin especificar de qué piezas se trataba, excepto la mención que hizo a un brasero grande de urna y otra pieza de forma de olla grande. Certificó y aprobó esta cuenta don Juan Durán Infante, escribano de cámara, estando presentes la duquesa de Alburquerque y don Antonio Ortiz de Otalora,

28 M.F. PUERTA ROSELL, ob. cit., pp. 148-149. Se trata de la pieza que a veces denominamos velón.
29 Ibídem, pp. 32-34.
30 Es una de las Sacras. Muy raras todavía en esta época.



LAMINA 2. *Velón (marcador Juan de Orea, 1677-1685). Colección particular.*

entre otros cargos, consejero del Rey y guardajoyas y guardarropa de la Reina[31].

En cuanto a las piezas de carácter religioso que realizó o se atribuyen a Navarro, hemos considerado oportuno comentarlas siguiendo igualmente, siempre que sea posible, el orden cronológico como se ha hecho con los anteriores trabajos, si bien

31 AGP. AG, legajo 5261, expte. 3.

queda ya citado lo que hizo para el oratorio de Mariana de Neoburgo en el párrafo anterior. Algunas piezas están documentadas pero no existen; de otras, actualmente conservadas no hay plena certeza de su autoría.

Aunque no hay detalle de los objetos que se hicieron, mencionamos la cédula que dio la reina doña Mariana en su retiro de Toledo el 12 de noviembre de 1678, a través de su tesorero don Baltasar Molinet, para que se librara a Simón Navarro la cantidad de 322.932 maravedies de vellón (casi 10.000 reales), por las obras y aderezos que había hecho en la plata y alhajas de su oratorio desde 1671 a 1675[32].

Cabe citar aquí el artículo de Barrio Moya[33] en el que recoge las disposiciones que dejó don Juan José de Austria en su testamento, otorgado el 7 de septiembre de 1679[34], entre las que se incluía la donación a las iglesias del priorato de San Juan en Ciudad Real, de cuya Orden había sido caballero, de diversos objetos religiosos de plata. Las piezas fueron un copón para la iglesia de Santa María de Consuegra, que no excediera cinco marcos de peso; un cáliz para la iglesia de Madridejos; para la de Herencia, seis candeleros con su cruz de altar, de un tercio de alto, más un cáliz con su patena y unas vinajeras con salvilla; otro cáliz para Villarta; un incensario con su gaveta y cuchara y unas crismeras para Camuñas; otro incensario, igualmente con gaveta y cuchara, para Villafranca y otro cáliz más para la iglesia de Quero. Se precisa que los cálices no deberían pesar más de cuatro marcos y medio cada uno, así como cada uno de los incensarios no pesarían más de seis marcos y medio. Los trámites se iniciaron el 5 de julio de 1685, eligiendo los testamentarios de don Juan José a Simón Navarro para realizar dichas obras, a las que debía dar cumplimiento en el plazo de mes y medio, como así parece lo realizó. Nada de ello se ha conservado.

Nos referimos ahora a la custodia que la reina María Luisa de Orleans dio de limosna al convento nuevo de carmelitas descalzas de Madrid, hoy desaparecida (o al menos hasta la fecha no tenemos constancia de su existencia), que el documento la acredita como una pieza extraordinaria dentro de su tipo.

Se trata de una custodia de las llamadas de sol, hechura de gran desarrollo en esta época. Desconocemos cuándo se encargó, pero para el 28 de junio de 1686 ya estaba terminada, fecha en la que los plateros Dionisio de la Fuente, por parte del Rey y Bernardo Ruiz, por parte de Navarro, después de haber hecho juramento ante don Antonio Ortiz de Otalora, hicieron la tasación de la pieza. Intervino también Gabriel Mayers como tasador de joyas para tasar la pedrería.

Por la precisa descripción de la pieza sabemos que era de plata dorada y picada de lustre, con una estructura de pie cuadrado prolongado y resalteado (o sea, rectángulo con salientes en cada lado) y sobre éste otra pieza con un bocel en forma de media caña y cuatro tarjetas sobrepuestas con banquillo y basa encima con dos bichas sobrepuestas colocadas a los lados, gollete y sobre él un banquillo con cuatro angelillos de cuerpo entero desnudos con sus bandas, cerco de rayos y estrellas con

32 Ibídem.

33 J.L. BARRIO MOYA, ob. cit., pp. 191-193.

34 ÍDEM, "Don Juan José de Austria y sus donaciones a iglesias manchegas. Nuevas aportaciones". *Cuadernos de Estudios manchegos* nº 20 (1990), p. 336.

una cruz por remate, con su araceli de rayos pequeños dentro y biseles para los vidrios. Por debajo del pie llevaba una chapa de plata blanca lisa que iba fijada con tornillos y portezuelas. Difícil calcular sus medidas, pero considerando el peso que dio de 41 marcos, 7 onzas y 2 ochavas (casi 10 kgr.), es seguro que se trataba de un ejemplar de gran tamaño, a la manera de las de Damián Zurreño.

Sin embargo, lo más extraordinario de la pieza estaba en la abundante pedrería que la decoraba. Se emplearon para ello una gran cantidad de piedras preciosas, como fueron 692 diamantes de varios tamaños, en su mayoría de talla tabla y algunos talla rosa. Más, 860 rubíes igualmente de varios tamaños de talla tabla. Llevaba también una tarjeta grande en forma de escudo con las armas reales de España y Francia esmaltadas de colores de porcelana y en el reverso otra chapa con la leyenda "María Luisa de Orleans reina de España año de 1686".

La tasación de esta custodia resultó bastante compleja ya que por un lado se hizo valoración separada de los distintos materiales empleados y a su vez hubo moderación y retasa en el precio. El peso citado quedó de acuerdo entre las partes, no así el precio que pidió Navarro de 80 ducados de plata por marco (880 reales), que importarían 36.932 reales de plata, cantidad que los tasadores moderaron a 53 ducados de plata por marco (583 reales) quedando la cantidad reducida a 26.372 reales[35]. Por otra parte, Mayers certificó el valor de la pedrería, oro y hechura en 4.798 ducados de plata, (52.778 reales) importe que igualmente se moderó a la mitad, por lo que con la retasa quedó en la cifra en 26.389 reales de plata. Finalmente, por tanto, el importe de la custodia, incluyendo piedras, plata, oro y hechura se fijó en 52.761 reales de plata. Dicho importe fue aprobado por el Bureo el 2 de septiembre de ese año y de esta cantidad 5.003 reales le fueron entregados en alhajas, como a veces se hacía en el pago a los plateros[36].

El convento nuevo de carmelitas descalzas, al que fue donada esta custodia, llevaba la titularidad de Santa Ana en recuerdo de doña Ana de Austria y posiblemente de su fundadora en Madrid, Ana de Jesús y también la de San José por ser un 19 de marzo de 1611 cuando se trasladó la comunidad desde el anterior convento en la red de San Luis, a su nuevo emplazamiento en la actual plaza de Santa Ana. En este nuevo lugar se mantuvo el convento hasta la guerra de la Independencia. En 1810 fue saqueado y derruido[37]. El motivo por el que la reina María Luisa donó esta custodia a las carmelitas descalzas nos es desconocido por el momento, podríamos barajar la hipótesis de que en el convento hubiera monjas francesas o bien por devoción a la orden carmelita.

---

35 Debe tratarse de un error al escribir la cifra en el documento, pues la correcta debería ser 24.486 reales.

36 AGP. AG, legajo 5261, expte. 3. Por lo extraordinario de la pieza pensamos oportuno acompañar como apéndice documental la transcripción del documento.

37 G. DE RATO LEGUINA, "La fundación del monasterio carmelita de Santa Ana y San José de Madrid y los comienzos de su comunidad", en F.J. CAMPOS Y FERNANDEZ DE SEVILLA (coor.), *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*. XIX Simposium. San Lorenzo del Escorial, 2011, p. 255.

El profesor Cruz Valdovinos dio a conocer la existencia de dos custodias, del tipo sol y similar hechura. Ambas llevan inscripciones que las identifican como limosneras regias, aunque es sabido que esta condición se otorgaba tradicionalmente a los cálices. La custodia del convento de carmelitas descalzas de Baeza[38] lleva fecha de la Epifanía de 1687, por lo que debió realizarse el año anterior, en el que también se realizó la ya citada. Que fuera también para carmelitas descalzas puede hacer sospechar que fue también iniciativa de la Reina. La conservada en el monasterio de trinitarias descalzas de San Ildefonso de Madrid[39] es de 1693, como consta en la inscripción. Sobre ambas piezas plantea el autor sus dudas de que fuera Simón Navarro el platero que las ejecutó, en contra de lo que propuso anteriormente y considerando incluso que puedan ser de distintos artífices.

De 1693 es también la custodia que realizó por encargo de la reina madre doña Mariana para entregar como limosna a un convento, del que desconocemos su identidad, ya que en la cuenta que presentó el 3 de diciembre de ese año no se indica. Dicha custodia tenía una altura de tres cuartas de alto, 63 cms. poco más o menos, medida que la aproxima a los 67 cms. que mide la de las Trinitarias. Presentaba estructura de pie aovado de cuatro ces, banquillo, basa con su cartela y dos sobrepuestos de cartones y frutas, otro banquillo sobre el que se asentaba el sol grande con cruz por remate, rayos y estrellas y entre éstos unos compuestos de hojas con viril de rayos y dos biseles que servían para fijar los cristales. Toda la pieza era dorada e iba picada de lustre de hojas y cogollos, decorada además con noventa y dos esmaltes a dos haces sobrepuestos y guarnición de piedras verdes y encarnadas. Muy diferente en estructura y adorno a la de las Trinitarias. Según la fe del contraste, Alberto de Aranda, la pieza pesó 22 marcos, 2 onzas y 3 ochavas, que a razón de 22 ducados de plata moderna el marco, importó 490 ducados y medio[40], conviniendo con esta cuenta los tasadores Matías Cristóbal, platero nombrado por parte del Rey y Francisco Marcilla Caparroso por parte de Simón Navarro y contraloreada por Antonio Álvarez de Peralta, guardajoyas de la Reina, el 5 de febrero de 1694[41]. Si comparamos la custodia donada por la reina María Luisa con la que acabamos de describir, ciertamente la anterior tuvo que ser de gran tamaño -alrededor de vara y media- pues su peso fue casi el doble que el de esta última.

En 1693 realizó también una corona -encargo recibido por orden de la condesa de Camarasa-, que la Reina quiso dar de limosna para una imagen que estaba "fuera de la corte". Para concertar la obra y labor de esta pieza se llamó, el 8 de febrero de ese año, a los plateros Antonio de Amezúa, por parte de la Reina y a Juan Calvo, por la de Navarro. Se puede considerar que era una pieza de tamaño grande dentro de

38 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Diputación Provincial, Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 1979, pp. 44-45.

39 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, nº 132.

40 En este importe Aranda consideró incluidos material y hechura, sin embargo ni los tasadores ni el contralor que la certificó hacen mención a la hechura, que es lo correcto.

41 AGP. AG, legajo 5261, expte. 2.

su tipo, con ocho imperiales, dos solistas y una cruz por remate, dorada tanto por dentro como al exterior, decorada con hojas y cartones y con noventa y seis piedras sobrepuestas engastadas, de varios colores. El contraste Luis Rodríguez de Araujo estimó su peso en seis marcos y una onza, tasándola incluido el material y la hechura en 245 ducados de plata (2.695 reales). Se contraloreó por el guardajoyas de la Reina, Antonio Álvarez de Peralta al mes siguiente del citado año, tasando el todo de la pieza a 40 ducados de plata el marco aceptando la tasación de Araujo[42].

Anteriormente, en octubre de 1690, estaba realizando por orden de la reina Mariana seis varas de plata para un palio destinado al convento de Santa Ana, al que seguía favoreciendo la Corona. Por el trabajo se le libró el 17 de ese mes, por medio del tesorero don Bernardino María de Alfaro, la cantidad de 6.500 reales[43]. No podemos asegurar que fuera el importe total del trabajo, pues se ve que aún no estaban terminadas y no conocemos cuenta posterior de Navarro.

Nos referimos ahora al grupo de cálices limoneros que existen en la actualidad y que fueron realizados en la corte madrileña en la segunda mitad del siglo XVII. Son varios los autores que han publicado separadamente cada una de estas piezas y hay quienes atribuyen, siempre con reservas, su ejecución a Simón Navarro. Citamos en primer lugar, por ser el más antiguo, el del convento de madres carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca). Lleva la pertinente inscripción de los limosneros y la fecha de donación de 1668. Pérez Hernández[44] no le atribuye autoría, sin embargo Cruz Valdovinos[45] piensa que en esa fecha lo pudo realizar Luis de Zabalza, quien todavía seguía en activo. El segundo que mencionamos se encuentra en el convento de clarisas de la Anunciación de Griñón, igualmente con inscripción y donado en 1684. Ha sido dado a conocer por Cruz Valdovinos[46], quien en este caso sí atribuye la autoría de la pieza a Simón Navarro, como también piensa que fueran de este platero el de la iglesia de San Miguel de Fuentidueña (Segovia)[47] con inscripción, donado en 1693 y posteriormente convertido en custodia y los de Teba y San Sebastián de Antequera, actualmente depositados en el museo en Málaga, ambos con inscripciones y donados en 1695 y 1698, respectivamente. Estos dos últimos recogidos por Sánchez-Lafuente[48] en su obra, quien también los atribuyó en su día a Navarro, siguiendo la atribución de Cruz Valdovinos de la custodia de Baeza. Aún existe otro, ahora en la parroquia de los Villares, anejo de Diezma (Granada), con la inscripción de haber sido donado al convento de San Antonio de Baza, pero sin fecha, que la autora de la publicación estima, sin más precisión, entre 1665-1700,

42 AGP. AG, legajo 5261, expte. 3.

43 Ibídem.

44 M. PEREZ HERNANDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca, siglos XV-XIX.* Ed. Diputación. Salamanca, 1990, p. 148.

45 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento…* ob. cit., p. 308.

46 Ibídem.

47 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa de la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983, t. II, p. 285.

48 R. SANCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El arte de la platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 241-242.

años del reinado de Carlos II[49].

Queda de manifiesto la excelencia de las obras realizadas por Simón Navarro, tanto en piezas civiles como religiosas, que le merecieron dignos elogios cuando estaba activo. Es lástima que las piezas religiosas que hoy existen solo se atribuyan y no haya certeza que fuera Navarro quien las realizó.

Al margen de su labor como platero vemos aparecer a Simón Navarro en otras actuaciones relacionadas con su cargo en la Hermandad de San Eloy. En diciembre de 1690 era contador, cargo que dejó para pasar al de secretario que ejerció desde el 24 de diciembre de ese año hasta el 12 de mayo de 1703. Se sabe que en 1694 contribuyó con 120 reales en el donativo de los plateros madrileños al Rey para la campaña militar.

También conocemos su nombramiento como testamentario de otros plateros y como tasador. En el testamento que otorgó Manuel de Bouza, platero de oro, el 22 de julio de 1692, nombró por albaceas, testamentarios y ejecutores, entre otros, a Simón Navarro Martínez y a José de Morales, platero de oro. Dejó dispuesto ser enterrado en la iglesia de San Miguel de los Octoes, que era sede de la Congregación de San Eloy, en la sepultura donde estaba enterrada su mujer doña Isabel López, que precisa estaba pegada al pie de la de José de Morales[50]. Igualmente, en el testamento otorgado el 12 de septiembre de 1696 (el documento dice 1693, pero parece erróneo) por el platero de oro Pedro Colmenares Treceño, éste instituyó como testamentarios de una parte a su mujer doña María Teresa Ibáñez y de otra parte a don Simón Navarro Martínez y don José de Morales, actuando asimismo insolidum en el nombramiento de los tasadores de los bienes que, sin duda, formaban parte de una importante colección. Entre otros tasadores se cita a Francisco Rodríguez para tasar escritorios, bufetes y otras maderas preciosas, Isidoro de Arredondo para las pinturas, Gabriel Lucero para los relojes y Alberto de Aranda, contraste de la villa, para la plata labrada y joyas[51]. Desconocemos la fecha, pues no se cita, en que fue designado junto al platero Damián Zurreño para apreciar (es decir, para tasar) una cama de ébano y plata que había realizado el relojero Francisco Filipini, por orden del tapicero mayor de la Reina don Felipe de Torres. Filipini había sido nombrado relojero de cámara de su Majestad y también desempeñó el cargo de aposentador de la Reina para el que fue nombrado el 15 de abril de 1695. Aunque no era platero de profesión también trabajó en este arte y según recoge Lasso de la Vega, fabricó una custodia de plata y bronce para el convento de agustinas de Salamanca por orden del conde de Monterrey que se valoró en más de 1.500 ducados[52].

Simón Navarro murió en 1706[53] habiendo ejercido como maestro platero

49 M.P. BERTOS HERRERO, *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada, 1986, t. II, p. 543.

50 AHPM. Protocolo 13660, f. 160.

51 AHPM. Protocolo 9892, ff. 594r, 700-701r.

52 M. LASSO DE LA VEGA, ob. cit., pp. 13-14.

53 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Las artes decorativas en España*. *Summa Artis* XLV, II. Madrid, 1999, p. 591.

durante cuarenta y siete años, de éstos, treinta y nueve como platero de la Reina, considerando que estuviera activo hasta los últimos años de su vida.

Apéndice documental

Documento 1

1686, junio 28. Madrid.

Cuenta y tasación de la custodia que Simón Navarro hizo para el convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa de Madrid.

Archivo General de Palacio. Sección Administración General, legajo 5261, expediente 3, s.f.

Quenta que da Simón Navarro
platero de cámara de la Reyna nuestra
señora, de una custodia que hizo de
su real orden y dio S. M. de limosna
a las carmelitas descalzas de Santa Theresa.

De orden de su Magestad fabriqué y hice una custodia de plata dorada, picada con ocho sobrepuestos para el pie en forma de alamares iguales con diez diamantes y once rubíes en cada uno, otros quatro sobrepuestos en dicho pie, los dos largos y los dos a manera de rosas y en todos quatro, ocho diamantes y diez y seis rubíes; doce sobrepuestos, los quatro aobados largos y los ocho menores yguales para un bocel que está sobre el pie y en todos ellos setenta y seis diamantes y ciento y doce rubíes; quatro tarjetones compuestos de ojas, cartones y cogollos con una rosa en medio de cada uno, guarnecidos todos, con ciento y sesenta diamantes y ducientos y quatro rubíes; trece sobrepuestos que guarnecen el embasamento, el uno grande aobado a manera de rosa y otras seis piezas para guarnición y adorno de dos bichas que están sobrepuestas en la basa con otros dos sobrepuestos en las cavezas, guarnecido todo con sesenta y ocho diamantes y ciento quarenta y ocho rubíes, una tarjeta grande en forma de escudo con dos escudos de armas reales de España y Francia, esmaltadas de colores de porcelana con su corona imperial encima, guarnecido todo con ochenta y siete diamantes y setenta y siete rubíes; una chapa para el reverso esmaltada de colores y en ella unas letras que dicen María Luisa de Orleans, reyna de España, anno de 1686; siete sobrepuestos largos, los tres iguales y los quatro menores para el cerco de rayos y en todos ellos treinta y un diamantes y treinta y seis rubíes; treinta rosas redondas iguales para los raios y estrellas y en todas ellas ciento y treinta y un diamantes y ciento treinta y cinco rubíes; un sobrepuesto en la peana de la cruz y otro en forma de crucero en la cruz, guarnecido todo con diez y ocho diamantes y quince rubíes y un cerco redondo para el sol de raios que va en el medio guarnecido con veinte y nueve diamantes y veinte y nueve rubíes y en todas las piezas dichas ay seiscientos y noventa y dos diamantes y ochocientos y sesenta rubíes, todos tablas,

excepto algunos de los diamantes que son rosas y todos de varios tamaños que los diamantes y rubíes mayores de todos que son tablas y están en el cerco redondo para el sol de raios tienen a grano y medio de área y los demás son menores de varios tamaños. Y según la certificación que dio Gabriel Mayers, contraste de la corte y tasador de joias en 26 de junio de este año, valen quattro mil setecientos y noventa y ocho ducados de plata con el oro y hechura. Y habiéndolos reconocido Dionisio de la Fuente, platero de oro y plata nombrado por parte de su Magestad y Bernavé Ruiz, por la de Simón Navarro, moderaron esta tasa a la mitad que son dos mil trescientos y noventa y nueve ducados de plata que según la tasa primera ymportan cinquenta y dos mil setecientos y setenta y ocho reales de plata y por la retasa queda en veintiseis mil trecientos y ochenta y nueve reales de plata.

Tuvo de peso la dicha custodia quarenta y un marcos, siete onzas y dos ochavas, según la certificación que dio el dicho Gabriel Mayers en veinte y seis de junio de este año, que a precio de ochenta ducados de plata que pide por cada marco, importa treinta y seis mil novecientos y treinta y dos reales de plata, moderado por los dichos tasadores a cinquenta y tres ducados de plata que importan veintiseis mil trescientos y setenta y dos reales de plata.

Monta la dicha custodia de piedras, plata, oro y hechura según lo que pide, ochenta y nueve mil setecientos y diez reales de plata, y por la tasa y moderación que se expresa en esta quenta, queda en cinquenta y dos mil setecientos y sesenta y un reales de plata. Para lo cual recivió una gargantilla con sesenta y una piezas pasillos de oro esmaltados de blanco y negro de porcelana y guarnecidas las treinta deellas con dos rubíes tablas pequeños en cada una que tienen a grano y medio de área y las otras treinta y una piezas con dos diamantes tablas en cada una que tienen a grano de área cada uno y otros de a tres quartos de grano, excepto quatro de ellos que son puntas y en todos sesenta y dos diamantes y sesenta rubíes que se tasaron por el dicho Gabriel Mayers con el oro y sin hechura en cinco mil ducientos y cinquenta reales de plata. Y más recibió cinco mariposas de oro pequeñas iguales pulidas, esmaltadas de blanco y negro de porcelana por el reverso con quatro alas tendidas, guarnecida cada una con treinta diamantes tablas desiguales y treinta rubíes entremedias que en todas ay ciento cinquenta diamantes y setenta y cinco rubíes, tasadas por el dicho Gabriel Mayers en quatro mil setecientos y cincuenta reales de plata, que una y otra partida importan diez mil y seis reales de plata y respecto que se le baxó la mitad de la tasa de la pedrería que sentó y clavó en la dicha custodia y debe correr la misma ley y raçón en el material que recivió para la dicha obra, queda este cargo que se le hace en cinco mil y tres reales de plata con que queda líquido y ha de haver por la dicha custodia bajada esta partida, quarenta y siete mil y setecientos y cinquenta y ocho reales de plata.

Feneciose en Madrid a veinte y ocho de junio de mil seiscientos y ochenta y seis. Las tassas y fe de el contraste están aparte y dentro de esta quenta.

Juan Duran Infante (rubricado)

Tassa de una custodia de plata sobredorada,
cincelada y picada que la Reyna nuestra señora dio de limosna
al convento nuevo de carmelitas descalzas de
Madrid con vocación de Santa Teresa.

Dionisio de la Fuente
por parte de su Magestad.

Bernavé Ruiz por parte
de Simón Navarro.

En veinte y ocho de junio de mil seiscientos y ochenta y seis, se juntaron Dionisio de la Fuente, platero nombrado por parte de la Reina nuestra señora y Bernavé Ruiz, platero asímismo, nombrado por parte de Simón Navarro, platero de cámara de su Magestad a cuio cargo estuvo la fábrica y hechura de una custodia de plata sobredorada, cincelada y picada que su Magestad dio de limosna al convento nuevo de carmelitas descalzas con nombre de Santa Teresa y haviendo hecho juramento en manos de el presente escribano de Cámara y en presencia de don Antonio Ortíz de Otalora, de el Consejo del Rey nuestro señor, su secretario en el de Indias, caballero de la orden de Santiago y guardajoias y ropa de la Reina nuestra señora y teniendo la dicha custodia a la vista, considerada y reconocida su hechura por menor con toda especulación, tasaron cada marco después de largas disputas a cinquenta y tres ducados de plata, esto es separando de esta tassa la pedrería y su clavazón y oro que tiene otra tassa de Gabriel Mayers, contraste y tasador de las joyas reales y lo firmaron en Madrid dicho día.

Dionisio de la Fuente / Bernabé Ruiz (rubricado)
Fui presente Juan Durán Infante (rubricado)

La arquitectura de la platería

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

La platería, al igual que otras artes suntuarias o decorativas, podría verse afectada en su consideración por su propio carácter de utilidad, que en verdad posee, como se manifiesta en las piezas de vajilla o de iluminación. Y también por una característica reiteración, de suerte que un mismo modelo puede llegar a repetirse hasta la saciedad, caso de la serie de típicos cálices cordobeses del siglo XVIII. Ciertamente, la función práctica y la multiplicación de piezas iguales parecen restar importancia artística a la platería, incluso reducirla a la producción manufacturada. No extraña, por tanto, que la platería se haya calificado dentro de las “Artes Menores”; evidentemente, con la intención de marcar una diferencia frente a las grandes artes, las “Artes Mayores”, que incluyen la arquitectura, la escultura y la pintura. Pero este juicio de valor flaquea por todas partes, pues no todo es blanco o negro. En efecto, la arquitectura misma se señala con su función práctica, proporcionando respuestas útiles y adecuadas a las necesidades del hombre y de la sociedad, desde una casa a un templo, además de ofrecer asimismo elocuentes ejemplos de repetición de modelos consagrados, como sería la conocida iglesia de la Contrarreforma en cruz latina, bien ejemplificada en el Gesù de Roma.

Por tanto, al dejar vaciadas de sentido esas anticuadas concepciones que establecían tal jerarquía y diferencia de valor entre artes, se impone un entendimiento incluso en paridad de todas ellas, reconociendo un parentesco y conexión, tan evidentes y explícitos que negarlos sólo sería cerrar los ojos ante la verdadera naturaleza de las mismas. La necesidad de organizar el estudio y la enseñanza ha llevado, muy legítimamente, a una separación que posibilitara la especialización y diera coherencia a la sistematización docente. Así, los programas de las asignaturas de Historia del Arte suelen disponerse en bloques que se destinan a las distintas artes, sobre todo arquitectura, escultura y pintura. A pesar de sus beneficios y de su orden, este proceder ha resultado muy perjudicial en un aspecto clave; a saber, ha contribuido a

crear una falsa idea de distinción entre las artes, que no puede resultar más lejana de la realidad y más opuesta a la tradicional conciencia de integración o, si se prefiere, a la falta de fronteras que bien se reconoce en un Alonso Cano, que lo mismo era escultor que pintor o arquitecto y hasta proporcionaba diseños de platería[1]. Nada de particular tuvo que un artista formado en la orfebrería pasase luego a la arquitectura o la escultura, como testimonian Brunelleschi, Ghiberti o Donatello. Sin olvidar tampoco a un Juan de Arfe, cuya contribución a la escultura en bronce es conocida[2], o a otros plateros españoles que también hicieron su aportación al diseño de retablos e incluso de edificios y su ornato, entre ellos los cordobeses Tomás Jerónimo de Pedraxas y Damián de Castro[3]. Y así se podría seguir hasta alcanzar un largo listado de un continuado intercambio y de coexistencias. Desde estas perspectivas no queda más remedio que admitir la conveniencia de un enfoque que busque más lo que une que lo que separa y, consecuentemente, unos puntos comunes[4]. Al respecto, no dejan de llamar la atención los muchos puntos comunes que comparte la platería con la arquitectura y que las hacen especialmente hermanas.

En efecto, muchas creaciones de platería se ajustan a criterios claramente arquitectónicos. No se trata ya de que ofrezcan elementos propios de la arquitectura, como una columna, un arco o un frontón, sino que hasta se comparten composiciones y tipologías. Un pequeño portapaz puede ilustrar esto perfectamente. Por lo común, suele ofrecer la solución usual en cualquier construcción arquitectónica; a saber, pedestal, cuerpo con el correspondiente orden configurado por los soportes y su entablamento y, por último, ático a manera de remate con frontón o algo equivalente. De esta manera, el portapaz tiene una disposición semejante a una portada o a un retablo, incluso la equiparación con éste se ve reforzada con la necesaria inclusión de una iconografía religiosa, especialmente en el registro principal[5]. Así se puede

1 Esta polifacética labor de Cano queda bien patente en el libro de H.E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983. Otros ejemplos más son contemplados por J. RIVAS CARMONA, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 389-392.

2 Además de su intervención en las tumbas reales de El Escorial, puede mencionarse la escultura funeraria de don Cristóbal de Rojas, realizada por encargo de duque de Lerma (M.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1979, pp. 43-49).

3 Sobre el particular se remite a J. RIVAS CARMONA, "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, 2001, pp. 211-229.

4 En este punto, resulta más que oportuna la cita del estudio de S. ALCOLEA GIL, "Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, pp. 11-25.

5 El portapaz con sus tipologías y arquitectura ha sido objeto de diversos estudios: M.J. SANZ, "Portapaces renacentistas del Museo Lázaro Galdiano". *Goya* nº 167-168 (1982), pp. 258-269 y "Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista". *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. IV, nº 8 (1991), pp. 113-123; C. de la PEÑA VELASCO, "El portapaz barroco en España y su evolución tipológica". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 395-416; M. VARAS RIVERO, "El lenguaje arquitectónico en los portapaces bajoandaluces del Manierismo: la influencia de los tratados". *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Universidad de Murcia, 2007, pp. 561-577.

observar en el llamado portapaz del obispo Fernández de Villalán de la Catedral de Almería (lám. 1)[6], una típica creación renacentista, que se ajusta a esas tipologías en su concepción, acusando un esquema que combina el pórtico de templo y el arco triunfal con medio punto entre esbeltos balaustres y sus respectivas retropilastras, cuyo entablamento sirve de asiento al frontón triangular del coronamiento. Desde luego, la semejanza con el conocido modelo de pórtico de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo resulta más que elocuente[7]. La idea de retablo queda mejor expresada en otros portapaces más complejos y elaborados de esa misma época, como el de la Asunción de la Catedral de Sevilla, obra de Hernando Ballesteros el Viejo[8], que en este caso presenta parejas de balaustres, incorporando los intercolumnios una superposición de pequeñas hornacinas con sus correspondientes imágenes, como si se trataran de las entrecalles de un retablo. También se aprecia esa solución de retablo renacentista con entrecalles en los flancos en el importante portapaz de Uclés, debido al platero conquense Francisco de Becerril[9], que curiosamente ofrece esas entrecalles con una compleja superposición de órdenes -hermes y columnillas-, abarcando así la altura total del cuerpo y su escena religiosa.

Si un pequeño portapaz es suficientemente explícito del sentido arquitectónico que puede adquirir una obra de platería, no digamos cuando ésta es una creación de envergadura, más allá de la mera composición superficial, y adquiere un verdadero carácter tridimensional. Es el caso, sobre todo, de las custodias procesionales. Al respecto, resulta más que sorprendente el repertorio arquitectónico que representan con la diversidad de soluciones que propicia su dilatada secuencia histórica, desde que se impusieran las primeras custodias de época gótica[10]. En efecto, las hay cerradas y abiertas, al tiempo que pueden ser de asiento o de andas. Y dentro estos modelos fundamentales se impone una gran variedad de posibilidades. Pero como común denominador rige la planta central, que ciertamente constituye el rasgo clave de su composición. Incluso puede usarse la rotonda, como bien deja ver la custodia de Juan Arfe para la Catedral de Sevilla (lám. 2), que sólo admite parangón con el famoso templete de Bramante en San Pietro in Montorio, de Roma, tanto por el

6 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la catedral de Almería". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 349-359.

7 Este mismo esquema se repite en otros muchos casos, entre ellos los dos portapaces de Rodrigo de León, regalados por el duque de Segorbe y marqués de Comares a la Catedral de Córdoba, aunque en estos ejemplares, de cronología más avanzada, se aprecia un estilo plenamente clásico. Para estos portapaces se remite a M.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 121-126 y F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, pp. 81-83.

8 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007, pp. 101-105.

9 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, pp. 30 y 40-42 y *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pp. 185-186.

10 Buena idea de la riqueza de este repertorio de custodias en España proporciona el libro de C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987. Para las custodias de andas ver también M.J. SANZ y J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, "Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 525-539.

predominio del círculo en sus distintos cuerpos como por su anillo de columnas al modo períptero[11]. No obstante, predomina más bien el cuadrado, el hexágono, la planta ochavada o la cruz griega. Tan característico como ese protagonismo de la planta central es su disposición turriforme con sucesivos cuerpos decrecientes, al menos en las custodias de asiento. En fin, muchas custodias se conciben semejantes a torres desarrolladas en altura y comparten con ellas numerosos aspectos, según ilustra gran parte de las creaciones del siglo XVI. El parentesco de las custodias de Enrique de Arfe con los campanarios y sus agujas de la fase tardía del Gótico es bien evidente[12]. Por su parte, las custodias de la siguiente generación, ya renacentista, con sus torretas en los ángulos[13], también parecen evocar soluciones de torres góticas, como podrían ser las de Laon o Reims, que incorporan calados templetes, dispuestos en diagonal en las esquinas[14]. Asimismo es notoria la relación de algunas custodias sevillanas del Renacimiento con el proyecto de Hernán Ruiz II para el remate de la Giralda. Dicho modelo se aprecia con claridad en el coronamiento de las custodias de Francisco de Alfaro para Marchena, Carmona y Écija[15]. Este detalle, a su vez, manifiesta un interés por incorporar aspectos de la arquitectura contemporánea y por compartir sus soluciones. Ello se constata asimismo en los arcos doblados en ángulo que utilizó Juan de Arfe en sus custodias de Ávila y Valladolid[16], que evidentemente recuerdan las ventanas en esquina de obras renacentistas, como las que existen en el palacio Pimentel de Valladolid o en el de los Guzmanes de León, ciudades ambas con las que estuvo vinculado ese Arfe[17].

---

11 M.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte* nº 304 (2003), pp. 386-387 y "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, p. 209. De esta misma autora, también hay que referirse a "Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe". *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, 2005, p. 314.

12 Ya planteado por M. J. SANZ, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, p. 21.

13 Sobre estas custodias ver M. J. SANZ, "Las transformaciones de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas". *El Arte Español de las épocas de transición*. Actas del IX Congreso Nacional del C.E.H.A. Vol. I. León, 1994, pp. 140-141. De esta misma autora, *La custodia procesional…* ob. cit.

14 Con todo, pueden encontrarse otros interesantes antecedentes al respecto. Así, el relicario gótico de San Galgano, en el Duomo de Siena. Se conforma como un edificio de planta poligonal con varios cuerpos superpuestos y decrecientes y sus ángulos se refuerzan con unas torrecillas, aunque sin el efecto plástico que caracteriza a las de las custodias.

15 Este vínculo con la Giralda y su coronamiento ya fue puesto de relieve por J.L. RAVÉ PRIETO, *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, p. 30. Asimismo por M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona". *Laboratorio de Arte* nº 17 (2004), pp. 178-179 y M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013, p. 107.

16 Este tipo de arco también figura en el templetillo de coronamiento de las andas corintias que el propio Arfe incluye en su *Varia*.

17 Con todo, este tipo de ventana en esquina es muy característica de la arquitectura española del Renacimiento y su uso se reconoce en una amplia geografía que abarca Castilla, Extremadura o Andalucía (V. NIETO, A.J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989, pp. 236-237).



LÁMINA 1. *Portapaz de Fernández Villalán. Catedral, Almería (Foto Javier Nadal Iniesta).*

Junto a las referencias a una arquitectura construida, habría que contemplar el valor de fuente de los tratados y sus ilustraciones. En este sentido se comprueba cada vez más la huella dejada por los mismos en las creaciones de platería. Al margen de lo ya referido para las *Medidas del Romano* de Sagredo, es manifiesta la influencia de Serlio, bien patente en importantes custodias de la segunda mitad del Quinientos, caso de las de Juan de Arfe y Francisco de Alfaro[18], aunque también se comprueba en otro tipo de obras de ese mismo tiempo, como el pedestal de la

18 Así se ha resaltado por M.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio" ob. cit. y "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura…" ob. cit. y M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro…" ob. cit.



LÁMINA 2. *JUAN DE ARFE. Custodia (1580-1587). Catedral, Sevilla (Foto José Hernández Romero).*

Virgen de Villaviciosa de la Catedral de Córdoba[19] o los nudos de las cruces del mencionado Alfaro, entre ellas las de Alanís y Teba[20]. Vignola tuvo asimismo su repercusión, como se ha demostrado en relación a los portapaces de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba[21]. Igualmente se acusa el impacto de Palladio y,

19 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 80.
20 M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 126-127.
21 El impacto de Vignola y de su *Regola delle cinque ordini d'architetura* se reconoce, muy

una vez más, Alfaro es buena muestra, tanto en sus custodias como en su sagrario de la Catedral de Sevilla (lám. 3)[22]. Además de lo que supone este panorama del Quinientos, hay que tener en cuenta la significación de los tratados de otras épocas. Por ejemplo, podría apreciarse un posible débito al P. Andrea Pozzo en algunas de las principales custodias de la platería cordobesa del siglo XVIII, como son las de Espejo y Teruel. Aquélla, según consta documentalmente, fue realizada por Alonso de Aguilar, su yerno Bernabé García de los Reyes y Tomás Jerónimo de Pedraxas[23], quien tuvo que ver con su diseño, tal como se especifica en una inscripción de la peana: "Thomas Germo de Pedraxa Ynvr"[24]. La custodia de Teruel es solamente de García de los Reyes y así se indica en la correspondiente leyenda del basamento: "siendo el artífice de ella Bernabé García de los Reyes"[25]. Pues bien, esos plateros deben situarse cerca del círculo de Francisco Hurtado Izquierdo, incluso Pedraxas es yerno de uno de los principales colaboradores de ese arquitecto, Teodosio Sánchez de Rueda[26]. Y en dicho círculo debió conocerse el tratado de Pozzo[27]. Una de las vías sería Antonio Palomino, que demuestra el uso del mismo en su *Museo Pictórico*, en el que incluso reproduce láminas de la obra del tratadista italiano[28]. Como amigo de Hurtado, se sospecha que le facilitaba repertorios de arquitectura y decoración[29]. A su vez, el tratado de Pozzo lo poseía Vicente de Acero, maestro muy vinculado al propio Hurtado y sus construcciones[30]. En este ambiente no extrañan las referencias al P. Pozzo, de suerte que algo del templete correspondiente a la figura 60 de la *Prospettiva de pittori e architetti* se percibe en la parte superior de la custodia de Espejo y en las líneas generales de la de Teruel.

Este hermanamiento de arquitectura y platería no sólo afecta a unos elementos, composiciones o tipologías sino que también se percibe en un semejante sistema

---

convincentemente, en F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 82-83.

22 La repercusión de Palladio en los frontones rotos de las custodias de Alfaro ya ha sido puesta de relieve por M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, p. 722. Para lo respecta al sagrario sevillano ver C. HEREDIA MORENO, "Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla", en ese mismo libro p. 272. Incluso en este sagrario se percibe perfectamente el uso del orden gigante y de otro normal, más o menos a semejanza de lo que Palladio dispuso en el palacio Valmarana de Verona, que ya fue reproducido por el propio Palladio en el libro segundo de los *I quattro libri dell'architettura*.

23 J. VALVERDE MADRID, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, pp. 215-217.

24 F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 142.

25 C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. T. II. Teruel, 1980, pp. 243-244.

26 Ver al respecto R. TAYLOR, "La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores". *Archivo Español de Arte* nº 138 (1962) y *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978.

27 Hurtado tuvo que estar al tanto de tratados publicados en fechas próximas, como la *Arquitectura Civil Recta y Oblicua* de Caramuel, pues su repercusión se advierte en los motivos oblicuos que flanquean los óculos laterales de mármol del Sagrario de la Cartuja de Granada.

28 A. BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratados españoles*. Madrid, 1993, pp. 242-246.

29 R. TAYLOR, "Vicente Acero en El Paular". *Imafronte* nº 10 (1994), p. 140, nota 31.

30 Ibídem, p. 150, nota 38. En este estudio también queda constancia de la relación de Acero con Hurtado.



LÁMINA 3. *FRANCISCO DE ALFARO. Sagrario (1593-1596). Catedral, Sevilla (Foto José Hernández Romero).*

de proporciones. Para ello no hay nada más elocuente que las custodias y las directrices de Juan de Arfe para su traza y realización[31]. En efecto, en su *Varia Commensuracion* propone que "La custodia de asiento, quando es de dos varas de alto, poco mas, se hace de proporcion dupla sexquialtera, que es la que tiene el dos con el cinco, comparando el alto con el diámetro del embasamento en todos los cuerpos", aunque "Quando estas custodias de asientos son no mas altas que una vara… se parte por mitad, y la media toma el primer cuerpo… y la otra media se parte en dos, y se da la una al segundo cuerpo; y asi, partiendo por mitad se ponen

31 Ciertamente, para este autor la armonía constituye una cuestión clave, como bien resalta B. BLASCO ESQUIVIAS, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid, 2013, pp. 94-98.

unos cuerpos sobre otros"[32]. Queda claro que estas arquitecturas de las custodias se rigen por una rigurosa observación de las proporciones más sencillas y perfectas, entre la dupla, la sexquiáltera y su combinación[33], incluso más allá de esa exposición teórica, como bien demuestra la propia práctica. A pesar de no ser una de las grandes custodias del siglo XVI, la pieza correspondiente a la parroquia de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil (Córdoba) ofrece una muestra muy significa al respecto[34]. Fechada en 1563, tiene planta casi cuadrada, de 27 x 24 cm., y se alza poco más 80 cm. en cuatro cuerpos decrecientes con la particularidad de que sobre el primero voltea una especie de cúpula rebajada que sirve de base a un abultado nudo, sobre el que a su vez monta el segundo cuerpo, dedicado a la exposición eucarística o al "Relicario del Santísimo Sacramento", en palabras del mencionado Juan de Arfe; en suma, se trata de un híbrido de custodia turriforme de asiento y de ostensorio portátil de templete[35]. Su aspecto es de gran ligereza, dado su carácter todavía plateresco; tan es así que su arquitectura parece dibujar sus elementos en el espacio. Este sentido lineal y su claridad compositiva, con especial protagonismo del cuadrado en los alzados, favorecen el reconocimiento de las proporciones y de su conjunción en un sistema lógico y coherente, muy armonioso. El ancho y el alto de la custodia ya registra una relación 1:3. De esa altura total, la mitad alcanza desde la base hasta el arranque del segundo cuerpo, correspondiéndole consecuentemente un 1,5; la suma de los cuerpos segundo y tercero equivale a 1 y la del último cuerpo con la imagen del Resucitado que lo corona a ½. En otras palabras, se aprecia en esa altura la sucesión de una sexquiáltera y de una dupla. También se percibe la sexquiáltera entre el ancho y la altura del primer cuerpo y el nudo que monta en él. Curiosamente, ese mismo sistema de proporciones fue recomendado por Francesco Giorgi para la iglesia de S. Francesco della Vigna de Venecia, unos treinta años antes de hacerse la custodia pontana[36]. Esto significa que ésta se realizó conforme a unos principios muy arraigados en ese tiempo del Renacimiento y del Humanismo; de

32 J. de ARFE Y VILLAFAÑE, *Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*. Séptima edición. Madrid, 1795 (Edición facsímil. Valladolid, 2003), pp. 287-289. Sobre ello ya trató M.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe…* ob. cit., p. 57. Asimismo para la proporción en este Arfe, M. VARAS RIVERO, "Algunas consideraciones sobre la teoría arquitectónica de Juan de Arfe y Villafañe: clasicismo y método gráfico". *Temas de Estética y Arte* (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla) nº XXII (2008), pp. 107-108. Ver también el estudio de J.F. ESTEBAN LORENTE, "Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco". *Artigrama* nº 5 (1988), pp. 145-165.

33 Sobre esta cuestión y su equivalencia con las consonancias musicales, específicamente la octava y la quinta, se remite al libro de R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, 1995, específicamente a su parte IV "El problema de la proporción armónica en arquitectura", pp. 145 y ss.

34 Esta custodia ha sido estudiada por J. RIVAS CARMONA, "La custodia procesional de Puente Genil. Reflexiones sobre una obra de platería del siglo XVI". *Imafronte* nº 12-13, 1996-1997 (1998), pp. 293-301.

35 Esta peculiaridad ya fue advertida por M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 142.

36 R. WITTKOWER, ob. cit., pp. 146-150.

hecho, no se trata de la única custodia que refleja tal sistema proporcional, pues semejante relación se advierte en otra custodia contemporánea de la tierra, la de Fuente Obejuna, atribuida a Juan Ruiz el Vandalino, incluso en el 1:3 determinante de anchura y altura. No resulta extraño este interés por tales armonías en un ambiente renacentista que entonces tenía por uno de sus principales protagonistas a Hernán Ruiz II.

Esta identificación de la platería con la arquitectura se manifiesta también en una verdadera evocación de edificios por parte de aquélla, que puede compartir hasta sus mismas concepciones, sobrepasando en este sentido la simple representación de unas composiciones o unas tipologías. Tal circunstancia se ejemplifica magníficamente en las creaciones góticas, que con frecuencia se convierten en simulacros de las obras catedralicias con su peculiar diseño poligonal y con todo su aparato de contrafuertes, arbotantes y pináculos, sin que falte tampoco la reproducción de los característicos ventanales con sus típicas tracerías y vidrieras, que alcanzan todo su efecto de brillo y color gracias a los esmaltes de rica policromía, lo cual constituye una prueba inequívoca de esa voluntad de incorporar incluso la concepción fundamental de la catedral gótica. Todo esto queda reflejado en piezas como la custodia de la Catedral de Ibiza[37], que en verdad sirve para demostrar hasta que punto se asimiló la idea arquitectónica. Pero esta ejemplar expresión de la misma no impide que al mismo tiempo sea la plasmación de una arquitectura diferente de la arquitectura propiamente dicha. Un análisis de dicha custodia ayudará a comprender esta cuestión.

La custodia de Ibiza se concibe como un edificio octogonal, levantado en dos cuerpos de conformación decreciente y con remate en aguja piramidal. Sus frentes se resuelven a manera de ventanales y sus ángulos se refuerzan con contrafuertes, que en el primer cuerpo se duplican y llevan arbotantes. Ciertamente, no pasa desapercibida su relación con una serie de arquitecturas pintadas de esa época gótica, también de disposición ochavada y de dos alturas en disminución, caso del templo que figura en la Matanza de los Inocentes del ciclo de Giotto en la capilla de la Arena de Padua o del que dispuso Duccio en la Entrada de Cristo en Jerusalén de la Palla de la Maestà de Siena[38], aunque asimismo pueden encontrarse interesantes paralelos en la pintura flamenca, como uno de los edificios representados en la tabla central del Políptico del Cordero de Gante, específicamente el que hay a la izquierda de la ciudad santa del fondo, sobre los grupos de los patriarcas y los confesores. Precisamente, la preferencia por el edificio centralizado y la curiosa identificación con esos templos pintados de semejante estirpe llaman poderosamente la atención. Aunque no faltaron las construcciones de planta central en el tiempo del Gótico, incluso se desarrollaron más de los que a veces se ha supuesto[39], no es menos cierto

37 F.X. TORRES PETERS, "La custodia de la Catedral de Santa María de Ibiza". *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Universidad de Murcia, 2010, pp. 739-755.

38 Al respecto, debe recordarse la relación establecida entre esta arquitectura pintada por Duccio y la orfebrería, particularmente con piezas como el relicario de San Galgano de Siena. Ver J. WHITE, *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*. Madrid, 1989, p. 355.

39 Así se manifiesta, con la cita de una adecuada bibliografía, en la edición revisada de P.

que la arquitectura gótica se caracteriza por el protagonismo del plan basilical con varias naves y crucero. En general, el predominio de los templos longitudinales, bien con ese esquema basilical bien con la nave única, contrasta con el uso sistemático de la planta central en las custodias[40].

Evidentemente, este reconocimiento de la diferencia entre la arquitectura de la platería y la arquitectura real obliga a plantearse la naturaleza de dicha diferencia. Por supuesto, el propio material de la platería marca una rotunda distinción y propicia en su riqueza y esplendor unas arquitecturas verdaderamente maravillosas; en otras palabras, hace de la arquitectura, una arquitectura singular. No menos, el tamaño y la escala. Es notorio que una pieza de plata nunca alcanza la dimensión de una catedral, ni siquiera el de un templo más pequeño. A pesar de que se han labrado en plata retablos[41], entre ellos el que sirve al famoso Cristo de la Pasión en la iglesia del Salvador de Sevilla[42], y también un tabernáculo tan relevante como el que preside la rotonda de la Catedral de Granada[43], sin olvidar los grandes montajes de platería, especialmente el monumental trono de la Catedral de Sevilla[44], lo cierto es que la obra normal de platería no llega a esos tamaños, incluso una custodia procesional, aun siendo la "opus magna" de una catedral, no consigue una altura superior a los 2 ó 3 metros, en el mejor de los casos los cerca de 4 que ofrece la custodia de la Catedral de Sevilla[45], que con todo queda disminuida ante el monumental marco de la Sacristía Mayor, donde se guarda durante el año (lám. 2)[46]. En fin, las custodias y demás piezas arquitectónicas de platería no se ajustan a la escala de la arquitectura construida y monumental y, ciertamente, no pasan de ser una especie de maqueta[47]. Por tanto, tienen que ver más bien con otra clase de arquitectura, de manera especial

FRANKL, *Arquitectura gótica*. Manuales Arte Cátedra. Madrid, 2002, pp. 309 y 538, nota 66.

40 Esta cuestión ya es señalada por M. VARAS RIVERO, "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII". *Laboratorio de Arte* nº 19 (2006), p. 102.

41 Lógicamente, cabe considerar la serie de retablos medievales estudiados por J.E.A. KROESEN, "Retablos medievales de plata". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 243-261.

42 Fue realizado en 1753 por el platero Tomás Sánchez Reciente y procede de la antigua iglesia jesuita de la Encarnación, de la misma Sevilla (E. GÓMEZ PIÑOL, *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Sevilla, 2000, pp. 463-464).

43 Obra de Navas-Parejo, que data de 1924-29. Ver M.P. BERTOS HERRERA, "Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, 83-95.

44 M.J. SANZ SERRANO, "El altar de plata de la Catedral de Sevilla". *Archivos de la Iglesia de Sevilla, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Sevilla, 2006, pp. 623-640.

45 M.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe…* ob. cit., p. 133.

46 Las circunstancias de la instalación en dicha sacristía se recogen en T. LAGUNA PAÚL, "Transformaciones en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y otras reorganizaciones durante el siglo XIX", en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 601 y 608.

47 En este sentido resulta muy oportuna la cita de J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible". *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* nº 16 (1995), pp. 139-155.

con una arquitectura de carácter menor[48]. De hecho, la comparación ya señalada de la custodia de Sevilla con una obra de Bramante, lo es con una construcción de tamaño reducido. Otro tanto puede decirse en relación al templete de Juan de Herrera para el patio de los Evangelistas de El Escorial, con cuya estructura se emparenta la de las andas del Corpus de la Catedral de Pamplona, en tanto que ofrecen semejante volumen con chaflanes, articulado por columnas dóricas y cúpula de remate[49].

De acuerdo con ese carácter menor, las mejores referencias para esta arquitectura de platería, particularmente de planta central, se establecen con templetes de uso litúrgico y ceremonial. En este sentido, ya se ha apuntado la relación de la custodia de la Catedral de Toledo, de Enrique de Arfe, con la torre eucarística del retablo mayor de dicha catedral[50]. También se ha indicado la influencia en la custodia de la Catedral de Sevilla del tabernáculo que en 1565 se comenzó a labrar para el Sagrario de esa misma catedral con diseño de Hernán Ruiz II, quien ideo una estructura rotonda con sucesivos cuerpos decrecientes, articulados por columnas; o sea, una clara anticipación de lo que quince años después dispuso Juan de Arfe en su custodia[51]. Asimismo se podrían considerar los templetes exentos de altar, cuya coincidencia con las custodias se ha resaltado[52]. Entre otros ejemplos de ello, cabe destacar la común traza arquitectónica de la custodia de la Catedral de Segovia y del templete de la Capilla del Venerable Orden Tercero de Madrid, como obras ambas de la invención del hermano Francisco Bautista[53]. La custodia de Espejo, por su parte, coincide en bastantes aspectos con los templetes de Hurtado Izquierdo para los sagrarios de las cartujas de Granada y El Paular, específicamente el primer

48 Aun así, también pudo buscarse la inspiración en grandiosas construcciones, como la cúpula de San Pedro de Roma, que sirvió de modelo para el remate del nudo de la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla, como ya advirtió M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. T. II. Sevilla, 1976, p. 162. Posiblemente, la transferencia de un modelo de la arquitectura monumental a la maqueta arquitectónica de platería pudo verse facilitada gracias al uso de fuentes como el dibujo, el grabado o el tratado, donde falta una verdadera referencia del tamaño y de su escala real. En este sentido, se pierde idea de las dimensiones de un edificio y resulta más fácil adaptarlo a otro formato. Esto parece percibirse bien en esa transposición de la cúpula del Vaticano a la cruz sevillana, que tuvo que serlo a través del grabado de Etienne Dupérac, de 1569.

49 C. HEREDIA MORENO, "Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona". *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús Mª Omeñaca*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro nº 1. Pamplona, 2006, p. 206.

50 Ver M.J. SANZ, *La custodia procesional…* ob. cit., pp. 28-31.

51 M.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio" ob. cit., p. 386.

52 Así, es reconocida dicha coincidencia por J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid, 1983, p. 27. De otro lado, se considera el templete del Sagrario de la Cartuja de Granada "como una gran custodia de mármoles coloreados y oro" (E. OROZCO DÍAZ, *La Cartuja de Granada*. León, 1976, p. 48). La justicia obliga a reconocer la deuda con nuestro amigo Ignacio López Guillamón, por la indicación que al respecto nos hizo hace años.

53 El papel de Francisco Bautista como autor de las trazas de dicha custodia se señala por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería religiosa madrileña". *Cuadernos de Historia y Arte* nº 5 (1986), p. 48. Para el templete madrileño ver V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 149.

cuerpo con el modelo granadino y el segundo con el otro[54]. No menos explícita es la custodia de La Rambla, importante obra de Damián de Castro, aunque su traza se debe al marsellés Miguel Verdiguier, lo que justifica el recuerdo del baldaquino de Pierre Puget destinado a la iglesia de Santa Maria Assunta de Carignano, en Génova[55].

Dentro de este tipo de obras también hay que tener en cuenta los monumentos efímeros, como los erigidos con ocasión de la Semana Santa, para depositar la Eucaristía tras la misa del Jueves Santo, o también los catafalcos levantados para las honras fúnebres[56]. Sobre el particular cabría señalar el Monumento de El Escorial, trazado por Juan de Herrera conforme a un plan cruciforme con sus cuatro pórticos salientes[57]; en verdad, no pasan desapercibidos los puntos comunes con una serie de custodias que incluye la de Santiago del Arrabal de Toledo, debida al platero Juan de San Martín[58]. Sólo puede decirse que esta custodia se trata de una adaptación de

54 Como ya se ha indicado, con esta custodia se relacionó el platero Tomás Jerónimo de Pedraxas, incluso con su diseño. Algunos miembros de su familia política, los Sánchez de Rueda, colaboraron directamente con Hurtado en sus obras de los sagrarios de las cartujas de Granada y El Paular y hasta el propio Pedraxas estuvo vinculado a este último sagrario. Ver al respecto R. TAYLOR, "La sacristía…" ob. cit. y *Arquitectura andaluza…* ob. cit.

55 J. GALISTEO MARTÍNEZ, "Dime cómo en la tierra el cielo cabe… En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba). Aportación documental". *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* nº 26-27 (2005-2006), pp. 821-835 y J. RIVAS CARMONA, La custodia de La Rambla: consideraciones sobre su creación". *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Universidad de Murcia, 2011, pp. 451-467.

56 Esta relación con la arquitectura efímera ha sido puesta de manifiesto muy aceradamente por M. VARAS RIVERO, "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera…" ob. cit., pp. 101-121.

57 La planta de cruz griega fue usual en la configuración de estos monumentos efímeros y conmemorativos y constituye uno de los principales rasgos que comparten con las custodias, como ha resaltado M. VARAS RIVERO, "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera…" ob. cit., pp. 110-111. Ciertamente, en la época del Renacimiento se convirtió en un modelo muy repetido. Además de ese ejemplo de El Escorial, se utilizó en el Monumento que Hernán Ruiz II ideó para la Catedral de Sevilla en 1559 (V. LLEÓ CAÑAL, "El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI". *Archivo Hispalense* nº 180 (1976), pp. 98-100) y en el que realizó años después, a partir de 1577, su hijo Hernán Ruiz III con destino a la Catedral de Córdoba, que todavía se conserva reaprovechado como retablo en la parroquia del Salvador de Peñarroya-Pueblonuevo (A. VILLAR MOVELLÁN, "La arquitectura del Quinientos". *Córdoba y su provincia*. T. III. Sevilla, 1986, p. 225, M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, p. 236 y M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, 454-455). También fue característico de túmulos funerarios, como el que dispuso Claudio de Arciniega para las exequias del emperador Carlos V en la Catedral de México, en 1560 (A. BONET CORREA, "Túmulos del Emperador Carlos V". *Archivo Español de Arte* nº 129 (1960), pp. 63-64). Sobre esta cuestión ver J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata", en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las Catedrales Españolas…* ob. cit., pp. 510-511. Ese mismo tipo ya se impuso entre las custodias de la época, como bien se advierte en la custodia interior de las andas de Madrid, realizada por Francisco Álvarez entre 1573 y 1574 (F.A. MARTÍN, "La custodia del Corpus madrileño". *Iberjoya* nº 4 (1982), pp. 47-53 y *Catálogo de la plata. Museo municipal de Madrid*. Madrid, 1991, pp. 37-40 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 72-77 y "Estudio histórico artístico de las andas y custodias del Corpus madrileño". *La custodia procesional de Madrid. Estudio y restauración*. Madrid, 2007, pp. 23-57).

58 Para esta serie de custodias se remite a B. ARRÚE UGARTE, "El tesoro de platería de la

este tipo de monumento de Semana Santa, tan claramente derivada del mismo que incluso reproduce la característica escalinata de sus pórticos, que en su caso resulta imprescindible para poder subir el depósito sacramental a su elevada plataforma mientras que en una custodia no tiene ningún sentido[59].

Con estos templetes y monumentos la obra de platería comparte la originalidad y la inventiva arquitectónica[60], libre de los condicionamientos tectónicos de la construcción de los edificios[61]. Por ello, no extraña que se alcancen creaciones extraordinarias, "utópicas" si se quiere, que pueden sobrepasar lo que ofrece la fábrica construida[62]. Al respecto resulta sumamente ilustrativa la comparación del templete de Herrera en el patio de los Evangelistas de El Escorial con la custodia de Segovia. En uno y otra se perciben semejante disposición entre el esquema ochavado y el cruciforme con salientes columnas en los frentes y chaflanes en las esquinas, incluso comparten detalles como la balaustrada con sus pedestales y bolas sobre las columnas. Pero, a pesar de tales coincidencias, una y otra arquitectura son de distinta naturaleza y representan magníficamente las diferencias entre las soluciones de la arquitectura real y de la arquitectura de la platería. El templete escurialense es una obra sólidamente construida, cuyos elementos arquitectónicos se resuelven como imponentes y robustas masas. La custodia, por el contrario, es una delicada estructura con una importante presencia de lo calado, tal que parece tener tanto protagonismo el espacio y el vacío como lo macizo; por cierto, muy en consonancia con el característico vacío activo que el hermano Bautista impone en el templete madrileño de la Venerable Orden Tercera[63]. Desde luego, esta estructura como montada en el aire desdice de lo normal en la arquitectura propiamente dicha. Incluso el cuerpo de campanas de la Giralda sevillana, aun teniendo en cuenta su relación con las custodias[64], nada tiene que ver con éstas en su robusta arquitectura, a pesar de que el hueco cumple un importante papel. Pero la construcción es la construcción. Libre de este factor tectónico, una custodia como la de Toledo viene a ser una especie de arquitectura de filigrana.

Catedral de Santo Domingo de la Calzada", en E. AZOFRA (ed.), *La Catedral Calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*. Santo Domingo de la Calzada, 2009, pp. 232-236.

59 La relación de esta serie de custodias con los monumentos efímeros y el propio detalle de las escalinatas han sido reconocidos por M. VARAS RIVERO, "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera…" ob. cit., pp. 111-112.

60 Así se destaca por J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, ob. cit., pp. 140 y 152 y M. VARAS RIVERO, "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera…" ob. cit., p. 102.

61 En este sentido, los plateros "no han de cimentar torres, ni cerrar bóvedas, ni estribar Templos", como se señala al final del libro IV de la *Varia* de Juan de Arfe, lo que lleva implícita la consideración del platero más, que como arquitecto constructor, como arquitecto tracista e inventivo, conforme a la concepción albertiana. Sobre el particular se remite a B. BLASCO ESQUIVIAS, ob. cit., pp. 94-98. Ver también M. VARAS RIVERO, "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera..." ob. cit., p. 112.

62 J.A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños (ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Málaga, 1983, p. 33.

63 A. BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español". *Archivo Español de Arte* nº 136 (1961), p. 290.

64 Se ha señalado "que, en cuanto a forma, no es más que una custodia labrada en fábrica" (J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, ob. cit., p. 152).

La caracterización de la arquitectura de la platería también exige otras consideraciones. Ciertamente, detrás de este uso arquitectónico puede haber, además de una solución compositiva y formal, una concepción simbólica, que sobre todo en la platería religiosa y de culto resulta muy conveniente para expresar y enfatizar su carácter sagrado. Por tanto, debe reconocerse que esa arquitectura funciona como un símbolo y que su incorporación en la obra de plata obedece a tal propósito, lo que justifica en última instancia su carácter más representativo que constructivo. Así se percibe con toda claridad en las creaciones góticas, como ejemplifican los magníficos relicarios de la Catedral de Pamplona, específicamente los del Santo Sepulcro, la Santa Espina y el Lignum Crucis[65]. Es cierto que la arquitectura figura en obras anteriores y la platería románica proporciona interesantes ejemplos, como el Arca Santa de la Catedral de Oviedo, donde unos arcos de medio punto sobre columnillas sirven de cobijo a los doce apóstoles. Pero no es menos verdad que la arquitectura se hace especialmente relevante a partir del Gótico[66], cuando la pieza de plata se reviste de forma generalizada con el típico repertorio arquitectónico del estilo[67], en una clara emulación de la característica catedral gótica y con ella de toda su significación como Jerusalén Celeste[68]. Curiosamente, esta reproducción no se lleva a cabo con la réplica total del edificio sagrado sino a través de citas parciales, pero suficientes para evocar esa catedral y su mensaje[69], lo que también sucede en otras manifestaciones artísticas, como la pintura con importantes testimonios en el mundo flamenco[70]. En consecuencia, parece oportuno y conveniente señalar que ese énfasis arquitectónico del Gótico hay que contemplarlo desde lo simbólico y

65 Sobre estos relicarios ver lo relativo a ellos en M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978, M.C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE, *Orfebrería de Navarra 1. Edad Media*. Pamplona, 1986 y M.C. GARCÍA GAINZA y J.J. AZANZA LÓPEZ, "Orfebrería". *La catedral de Pamplona*. Vol. II. Pamplona, 1994. Además de los estudios de J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Los relicarios góticos del Santo Sepulcro (siglo XIII) y de la Santa Espina (siglo XV) de la catedral de Pamplona". *Príncipe de Viana* LXIII (2002), pp. 287-317 y "Nuevos documentos sobre el Relicario del *Lignum Crucis* de la catedral de Pamplona". *Estudios sobre la catedral de Pamplona…* ob. cit., pp. 135-149.

66 En su estudio del tabernáculo eucarístico en las iglesias de Gotland (Suecia), Kroesen y Tangeberg señalan que la forma arquitectónica se impone fuertemente en todos los campos artísticos durante el siglo XIV: "Justo en este período (1300-1350) los marcos decorativos fueron, tanto en lo grande como en lo pequeño y en una variedad de materiales -metales preciosos, madera, piedra, como también en el arte de la iluminación de libros-, concebidos preferentemente según modelos arquitectónicos" (J. KROESEN y P. TANGEBERG, *Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). Kunst und Liturgie*. Petersberg, 2014, p. 95). Agrademos al Dr. Kroesen sus conversaciones e ideas al respecto y también el habernos facilitado esta cita y su traducción.

67 S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España cristiana*. Ars Hispaniae, t. XX. Madrid, 1975, p. 126 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en A. BONET CORREA (coord.). *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. 3ª Ed. Madrid, 1994, pp. 66-67.

68 Sobre el particular se puede ver P. FRANKL, ob. cit., pp. 412-414.

69 M. CAMILLE, *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid, 2005, pp. 38-40.

70 Uno de esos testimonios puede ser una pintura de Roger van der Weyden representando una Virgen con el Niño incluida en un bello edículo gótico, bien resaltado por E. PANOFSKY, *Los primitivos flamencos*. Madrid, 1998, pp. 145-149.

que tal carácter explica también sus propias circunstancias, como esa parcialidad. Pero esto valdría igual para otras épocas, según queda bien ilustrado en la serie histórica de las custodias procesionales, que a pesar de su evolución estilística se mantiene el valor arquitectónico como expresión fundamental de sus concepciones. De hecho, la definición de custodia por parte de Juan de Arfe se fundamenta en ello y en su identificación con el edificio sagrado, en tanto que reza: "Custodia es Templo rico, fabricado para triunfo de Christo verdadero, donde se muestra en Pan transustanciado, en que está Dios y Hombre todo entero, del gran Sancta Sanctorum fabricado, que Beseleel, Artífice tan vero, escogido por Dios para este efecto, fabricó, dándole él el intelecto"[71]. Arquitectura y símbolo que incluso lleva al prototipo por excelencia, el Templo de Salomón[72]. No extraña en este sentido que su significación se manifieste en una platería arquitectónica de particular relevancia, empezando por las propias custodias[73], cosa que no debe sorprender dado su valor representativo como imagen o símil de la catedral titular, como sustituta incluso de la misma cuando sale a la calle en procesión[74], y también su alta función como santuario de la presencia divina, como verdadero trono de Dios[75].

La idea del "sancta sanctorum" del Templo de Salomón queda especialmente reflejada en el sagrario de la Catedral de Sevilla (lám. 3), de Francisco de Alfaro, con las columnas salomónicas como protagonistas y su propia planta central -en su caso, de disposición elíptica[76]-, aspectos claves de su identificación con el

---

71 J. de ARFE Y VILLAFAÑE, ob. cit., p. 287 (libro IV, título II, capítulo V).

72 En este sentido son fundamentales los estudios de J.A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños…* ob. cit., pp. 95-104, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, 1983, pp. 113-194 y "Evocar, reconstruir, tal vez soñar (sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.U.M.)* vol. II (1990), pp. 131-150. Además de la magna publicación de J.A. RAMÍREZ, R. TAYLOR, A. CORBOZ, R.J. van PELT y A. MARTÍNEZ RIPOLL, *Dios arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid, 1994.

73 Esta cuestión ha sido puesta de relieve con gran acierto por C. HEREDIA MORENO, "La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares: una posible interpretación del Templo de Salomón". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* LXIV (1998, pp. 325-336 y "El Templo de Salomón en la platería española". *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Universidad de Murcia, 2009, pp. 313-334. También hay que tener en cuenta a M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la custodia del Corpus de la catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 503-513.

74 J. RIVAS CARMONA, "Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII". *Littera Scripta in honorem Prof. Lope Pascual Martínez*. Murcia, 2002, t. II, pp. 892-896.

75 Este carácter de trono divino se hace bien explícito cuando se comparan las custodias de Gótico final con representaciones del propio trono de Dios, o de Cristo, de esas postrimerías de la Edad Media. En este sentido, una de particular interés se incluye en la pintura flamenca que ilustra la Fuente de la Vida, existente en el Museo del Prado. Cristo se sitúa en un plano superior sentado en un trono con un aparatoso pináculo o dosel de remate, típico de las elaboradas trazas de la arquitectura gótica tardía. Ciertamente, responde a la visión apocalíptica (E. PANOFSKY, ob. cit., p. 215).

76 No deja de ser curioso el hecho de que en el siglo XVI se hiciesen varias representaciones del Templo de plata central y con columnas salomónicas. Entre ellas, un grabado con diseño de Giulio Romano que representa a Cristo y la adultera dentro de un pórtico de grandiosas salomónicas, perteneciente a un edificio que parece elíptico (J.A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias…* ob. cit., p.

prototipo[77]. En verdad no se pudo poner más empeño en alcanzar una imagen fuertemente expresiva y evocadora, aunque no siempre se llega a extremos tan explícitos. Así, en otros casos, las referencias salomónicas quedan insinuadas de manera menos patente. Esto es lo que sucede con el arca eucarística de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, realizada en 1778 como una especie de sagrario con dos destacadas columnas a sus lados, que aparecen ahí sin sustentar nada y con la única misión de elevar unos caprichos típicamente rococó[78]. Resulta lógica la sospecha de su valor simbólico y éste, sin duda, debe aludir a las dos columnas del Templo[79], las llamadas Jaquín y Boaz[80].

Queda claro que la arquitectura cumple un gran papel en estas piezas dedicadas al culto del Santísimo Sacramento -tanto para su exposición como para su reserva-, en consonancia con su carácter de abreviado templo eucarístico, bien con esas connotaciones salomónicas bien con la evocación al Santo Sepulcro, como se ha señalado para la custodia de Ibiza[81]. Por semejantes razones también sirve muy oportunamente a otras presencias sagradas, específicamente a las reliquias. Sus recipientes pueden adquirir una significativa configuración arquitectónica, sobre todo desde época gótica, cuando esas reliquias se trasladan de las criptas a los templos y se generaliza su exhibición en los altares de los mismos[82], y de su ocultamiento se pasó a su visión[83]. Los relicarios góticos de la Catedral de Pamplona ya citados dan un buen ejemplo, pero igualmente otros de fecha posterior, como los del platero Francisco de Alfaro para la Catedral de Sevilla con su característica configuración de templete elevado sobre astil[84]. Esta relación de la arquitectura con lo sagrado incluye asimismo una platería vinculada a la veneración de la Virgen y de sus santas imágenes, especialmente de las de mayor devoción y rango[85]. En este sentido cabe

142). La coincidencia no puede ser mayor ni más elocuente.

77 Para este sagrario y su carácter salomónico es fundamental el estudio de C. HEREDIA MORENO, Francisco de Alfaro…" ob. cit., pp. 257-276. También se remite a M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 150-164.

78 J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, pp. 291-292.

79 Curiosamente, el revestimiento ornamental que ofrecen en la obra de Las Palmas desdice del fuste limpio que tenían las columnas del Templo y que en otras ocasiones así se interpretó, tal como se ve en las dos hermosas columnas marmóreas de la portada principal de la Catedral de Murcia, coincidentes con esas columnas por su lisura y color (G. RAMALLO ASENSIO, "Referentes salomonistas e hierosolimitanos en la fachada de la Catedral de Murcia", en I. COLOMA MARTÍN y J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *14º Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las Artes*. Málaga, 2003, pp. 397 y ss.).

80 J.A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias…* ob. cit., p. 138.

81 Sobre el particular se remite a F.X. TORRES PETERS, ob. cit., pp. 749-750. De hecho, la torre eucarística medieval se asocia al Santo Sepulcro, tal como ha estudiado J.E.A. KROESEN, *The Sepulchrum Domini through the ages. Its Form and Function*. Lovaina, 2000, pp. 71-72.

82 P. FRANKL, ob. cit., p. 405.

83 M. CAMILLE, ob. cit., p. 104.

84 M.J. SANZ y A.J. SANTOS MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 169-176.

85 La importancia devocional de estas imágenes es bien puesta de relieve por G. RAMALLO ASENSIO, "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco", en G. RAMALLO

destacar los tronos y andas, utilizados para resaltar dichas imágenes en sus altares o para dignificar sus salidas procesionales y dispuestos para ello como arquitecturas de respeto con sus columnas, arcos y cúpulas. Una muestra relevante proporciona el trono barroco de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo, diseñado por Pedro de la Torre y Francisco Bautista[86], que constituye un fastuoso marco de esa Virgen medieval con ingeniosa solución entre el arco triunfal y la aureola, gracias a sus apretados grupos de columnas escalonadas y a su medio punto superior poblado de ángeles y ráfagas, como si aquélla se presentara como una prodigiosa aparición en medio de una arquitectura celestial con todo el sentido escenográfico del Barroco[87], que en su caso se acentúa con su ubicación en el arco que preside la capilla y que la comunica con las estancias que hay tras ella[88]. Las imágenes de santos, patronos o de particular veneración, también tuvieron derecho a estos elementos de respeto y exaltación[89], además de las propias reliquias[90].

Pero esta magnificación arquitectónica no se limita a esta platería de culto devocional pues igualmente vale para las piezas de la celebración litúrgica, a cuya elevada función también conviene un aparato y un valor conceptual apropiados. De este modo, puede imponerse el carácter arquitectónico en una platería religiosa diversa utilizada en el ritual de la Misa y en otros oficios litúrgicos. Ya se ha mencionado la importancia de la arquitectura en los portapaces, pero asimismo se aprecia ésta en otra clase de obras y hasta en detalles de las mismas, como el nudo de una cruz o de un cáliz, que a pesar de su tamaño pueden alcanzar relevantes diseños arquitectónicos, según se comprueba en la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla[91].

En definitiva, la arquitectura puede cumplir un gran papel en la platería y con importantes consecuencias para la misma, encarnando algunos de sus aspectos esenciales.

ASENSIO (coord.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 37-100.

86 J. NICOLAU CASTRO, "La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo". *Academia* nº 83 (1996), pp. 273-284.

87 En realidad, se trata de una referencia parcial del templo celestial, semejante a lo indicado para las creaciones arquitectónicas góticas.

88 F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. T. II. Madrid, 1985, p. 84 y T. III. Madrid, 1986, p. 212.

89 Es el caso de las andas realizadas en la Catedral de Palencia para el patrono San Antolín, que se llevaron a cabo en Salamanca entre 1760 y 1761 (G. RAMOS DE CASTRO, "El acontecer artístico de la Catedral de Palencia durante el siglo XVIII (1685-1800)". *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*. Palencia, 1989, p. 246).

90 En este sentido, resulta muy elocuente la siguiente cita de la *Varia* de Juan de Arfe: "Las andas fueron hechas y ordenadas para llevar con ruegos y oraciones Reliquias y otras cosas consagradas".

91 Sobre este particular cabe destacar el estudio de M. VARAS RIVERO, "Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajoandaluza. La huella de los modelos de Francisco de Alfaro". *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Universidad de Murcia, 2011, pp. 535-555.

El mecenazgo de los Yanguas en Santa María de Linares (Jaén): la ornamentación de la Capilla Mayor por los Navas-Parejo

*MIGUEL RUIZ CALVENTE**
Universidad de Jaén

1. Introducción

La destrucción, expolio y latrocinio del patrimonio histórico en la provincia de Jaén en la Guerra Civil de España (1936-1939) fue extraordinariamente considerable. Pocos edificios religiosos se libraron de la barbarie, y ello a pesar de los esfuerzos del Gobierno de la II República que de manera desesperada intentó a través de la Junta de Protección del Tesoro Artístico planificar su salvación y protección. En la zona insurgente se creó con la misma finalidad el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional[1]. Aún no se ha llevado a cabo una exhaustiva investigación al respecto en tierras giennenses, que nos permita cuantificar, analizar y comparar. No obstante, gracias a estudios parciales o al hilo de investigaciones en los distintos campos de nuestro patrimonio podemos encontrar noticias de interés[2]. Numerosas piezas pudieron ser rescatadas y devueltas a sus iglesias de origen, otras se perdieron para siempre y muchas fueron a parar a otros templos al no ser reclamadas por sus

* Miguel Ruiz Calvente. Grupo de Investigación HUM. 573: "Arquitecto Vandelvira". Universidad de Jaén. Correo: miguelruizcalvente@hotmail.es

1 I. ARGERICH y J. ARA (eds.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil.* Madrid, 2009. A. COLORADO CASTELLARY (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra.* Madrid, 2010.

2 M. RUIZ CALVENTE, "Juan Ruiz "el Vandalino": nuevas aportaciones documentales sobre la destruida custodia del Corpus Christi de la Catedral de Jaén", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009.* Murcia, 2009, pp. 673-692.

legítimos propietarios[3]. En cualquier caso, las iglesias parroquiales y conventuales tras la Guerra necesitaron recomponer sus ajuares litúrgicos, absolutamente imprescindibles para el decoroso funcionamiento del culto. El mecenazgo de determinadas familias o instituciones propició el restablecimiento del culto y la liturgia con donaciones o adquisiciones de obras de arte. En el caso de Santa María de Linares, las generosas aportaciones de la familia Yanguas fueron esenciales en la ornamentación de este templo, fuertemente castigado durante la referida contienda.

En el mes de julio de 1936 la parroquial de Santa María fue incendiada[4], quedando el conjunto de su fábrica muy deteriorada. Acabada la Guerra Civil[5] el templo se restauró integralmente. El incendio del mes de julio, y posteriores a esta fecha, saqueos y toda clase de vandalismos acabaron con gran parte de sus bienes muebles: retablos, imágenes, pinturas, archivo parroquial, todo tipo de enseres u objetos de culto, rejerías[6] de las capillas, ornamentos, ropas litúrgicas, etc.; la platería no escapó del expolio, aunque pudieron salvarse a tiempo algunas piezas de su ajuar, y la custodia procesional del Corpus[7]. La rehabilitación de Santa María formó parte del programa estatal de reconstrucción de templos de Regiones Devastadas, que encargó al arquitecto D. Ramón Pajares la redacción del proyecto (1943)[8]. Este hermoso templo gótico-renacentista cambió drásticamente su imagen arquitectónica a partir de esta intervención; todo el interior quedó con la piedra vista y la gran bóveda vandelviriana de cantería del crucero renacentista -desplomada como consecuencia del fuego- se sustituyó por otra de estructura falsa. No pretendemos profundizar más en ello, pues nuestro estudio tiene otra intención concreta, esto es, analizar el programa ornamental del conjunto de la capilla mayor, cuyo presbiterio se trazó a modo de un gran arco escarzano, accediéndose a él a través de una escalinata central.

3 Sólo como ejemplo citar la sustracción durante la Guerra Civil de la rica custodia dieciochesca de El Salvador, de Úbeda, conservada en depósito en la iglesia parroquial de San Marcos de Madrid: M. RUIZ CALVENTE, "La platería en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (Jaén). Ss. XVI-XVIII", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013.* Murcia, 2013, pp. 463-484.

4 J. CONTRERAS GILA. "Aportación documental para la historia de la Guerra Civil en Linares". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 172 (1999), pp. 325-372. F. COBO ROMERO, *La Guerra Civil y la represión franquista en la Provincia de Jaén. 1936-1950.* Jaén, 1993. L.M. SÁNCHEZ TOSTADO, *La Guerra Civil en Jaén. Historia de un horror inolvidable.* Jaén, 2006.

5 M. RUIZ CALVENTE. "La vandelviriana Capilla Mayor de Santa María de Linares. Estudio Histórico-Artístico". *Senda de los Huertos* nº 37 (1995), pp. 59-70. P. GALERA ANDREU. *Andrés de Vandelvira.* Madrid, 2000, pp. 123-124.

6 J. DOMÍNGUEZ CUBERO, *La rejería de Jaén en el siglo XVI.* Jaén, 1989, p.113, pp. 155-157.

7 M. RUIZ CALVENTE. "La custodia procesional del Corpus Christi de Santa María de Linares (Jaén)", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010.* Murcia, 2010, pp. 669-690.

8 Archivo General de la Administración. Sección Regiones Devastadas, legajo 3734. Proyecto de reconstrucción de Santa María de Linares. Año 1943. Arquitecto: D. Ramón Pajares. Sobre Regiones Devastadas: A. MARÍN MUÑOZ, *La reconstrucción de la provincia de Jaén bajo el franquismo (1939-1957): la Dirección General de Regiones Devastadas.* 2007. V.J. MÁS TORRECILLAS, *Arquitectura social y estado entre 1939 y 1957: La Dirección General de Regiones Devastadas.* Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 2008.

2. La familia Yanguas y la ornamentación de la Capilla Mayor

La belleza y exquisito gusto que aún presenta el conjunto de la Capilla Mayor se debe al mecenazgo de los Yanguas, importante familia de la ciudad de Linares, de la que tenemos constancia de su presencia en ella de manera continuada desde el siglo XVIII. Para nuestra investigación, sin embargo, nos debemos centrar en los Yanguas de los siglos XIX y XX. El iniciador de la prestancia de esta familia en la ciudad fue don José Yanguas Jiménez (1862-1926): "(...) ilustre jurisconsulto, elocuente orador, notable literato, pero sobre todo uno de los importantes prohombres locales. Desde su prepotente posición, que le llevó a la alcaldía municipal propició importantes realizaciones para su ciudad (...). Por todo, ello cuando falleció, el 27 de enero de 1926, sus paisanos más ilustres decidieron rendirle un homenaje con la erección de un monumento que lo perpetuase (...)"[9]. La obra fue encargada a Lorenzo Coullaut Valera, artista conocido por sus trabajos en el Hospital de los Marqueses de Linares. El monumento, elevado en la Plaza de Linarejos, se inauguró el 10 de marzo de 1928. Por parte de la familia asistieron la viuda del homenajeado, doña Luisa Gómez Vizcaíno, y sus hijos don José Yanguas Messía, don Luis Carlos Yanguas Gómez y la Sta. María Lourdes Yanguas Gómez[10]. Sin duda alguna, esta innegable y reconocida predisposición del efigiado con Linares continuó en sus hijos y nietos hasta nuestros días. Nuestra intención no es estudiar la vida pública, por otro lado muy importante, de esta familia, sino la privada, y dentro de ésta su extraordinaria contribución al enriquecimiento artístico giennense. El magno proyecto decorativo creemos que se concibió de manera conjunta por D. José Yanguas Messía (1890-1974)[11] y Dª. Rosario

9 J.M. ÁLVAREZ CRUZ, "El monumento a D. José Yanguas Jiménez en Linares". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 181 (2002), pp. 213-225.

10 A. CAZABÁN, "Impresión de un acto. El monumento a Yanguas Jiménez". *Don Lope de Sosa* nº 184 (1928), pp. 101-104. El monumento fue desmontado días después de proclamada la II República (14 de abril de 1931).

11 La extraordinaria personalidad de D. José Yanguas Messía, Presidente de la Real Academia de Ciencias Políticas y Morales (1962-1974), es imposible abordarla en el presente trabajo, en el que incorporamos seleccionada bibliografía: R. CONTRERAS DE LA PAZ, "José Yanguas Messía, ministro, embajador y catedrático". *Boletín del Patronato José Mª. Cuadrado.* CSIC, 1972. VV. AA., *Revista Española de Derecho Internacional-Homenaje al Prof. D. José de Yanguas Messía* vol. XXV (1972) (Publicado en 1974). C. RUIZ DEL CASTILLO Y CATALÁN DE OCÓN, "Jose Mª. de Yanguas Messía: In Memoriam". *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* nº 52 (1975), pp. 277-297. M. ARJONA COLOMO, "Personalidad humana y científica de José Yanguas Messía". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 83 (1975), pp. 77-102. A. MIAJA DE LA MUELA, "In Memoriam. José de Yanguas Messía (1890-1974)". *Revista de Instituciones Europeas* nº 2 (1975), pp. 5-10. A. TRUYOL Y SERRA, "José de Yanguas Messía", en *Académicos vistos por académicos: juristas y filósofos. Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.* Madrid, 1997, pp. 191-229. M.J. PELÁEZ ALBENDEA, *Diccionario Crítico de Juristas Españoles, Portugueses y Latinoamericanos*. Vol. II, nº 2, Zaragoza-Barcelona, 2008, p. 144. P. RAMÍREZ JEREZ, "Académicos giennenses de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas". *Elucidario* nº 7 (2009), pp. 63-75 (Estudio de D. José Yanguas Messía, pp. 72-75). M.C. MUÑOZ RODRÍGUEZ, "Semblanza de D. José de Yanguas Messía: un linarense de vocación internacional", en J.M. de FARAMIÑÁN GILBERT y M.A. CHAMOCHO CANTUDO (coors.), *Juristas ilustres de Jaén (Siglos XIX-XX)*. Jaén, 2011, pp. 191-216.

Pérez de Herrasti (1899-1981)[12], su esposa, y su hermano D. Luis Carlos Yanguas Gómez del Castillo (1912-1999)[13] y su esposa Dª. Pilar de la Cierva (1918)[14].

El artista elegido para llevar a cabo el proyecto de los Yanguas fue José Navas-Parejo Pérez (1883-1953)[15], de reconocido prestigio a nivel nacional e internacional. Navas, aunque malagueño de nacimiento, desarrolló su actividad en Granada,

12 Los padres de Dª. Rosario Pérez de Herrasti: D. Antonio Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti, 4º conde de Antillón, y Dª. María de la Concepción de Orellana Pizarro y Maldonado, marquesa de Albaida.

13 Homenaje a D. Luis Carlos Yanguas Gómez (1912-2012). Alférez de Honor de la Cofradía. Exposición Cultural-Religiosa. Fundación Andrés Segovia. Linares (Jaén).

14 Los padres de Dª Pilar de la Cierva y Osorio de Moscoso: D. Antonio de la Cierva y Lewita, 2º conde de Ballobar, y María Rafaela Osorio de Moscoso y López, 7ª condesa de Garcíez y duquesa de Terranova.

15 José Navas-Parejo Pérez nació el 22 de octubre de 1883 en Álora (Málaga) y murió en la ciudad de Granada el 10 de marzo de 1953. En 1890 sus padres se trasladaron a Granada, y en esta ciudad se formó y centró su actividad profesional, luego continuada por sus hijos José, Enrique, Emilio y Luis. Aún se conserva en la granadina calle de D. Alvaro de Bazán la casa familiar y uno de sus talleres (Año 1925). Esta casa posee una bella fachada de inspiración renacentista, en la que lucen los bustos del Sagrado Corazón de Jesús y San Pedro. La profesora M.P. BERTOS HERRERA, ("Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 83-95), comenta sobre el artista: "(...) Firmaba sus obras como hemos comprobado en otros estudios efectuados con su apellido -J. NAVAS PAREJO-, emprendió su carrera cuando sólo contaba 17 años (1900), al concurrir a la Exposición de Bellas Artes de la ciudad, en la que obtuvo mención honorífica (...). A juzgar por lo que conocemos del maestro, y por el propio testimonio de sus familiares, debió ser un hombre inteligente, culto, creativo, muy espiritual, de buena preparación para el desarrollo de este arte, innovador, cualidad que le llevó a trabajar la plata y también la escultura en mármol, enriqueciendo además sus obras y taller con la incorporación en él de trabajos y labores que completaban y ennoblecían cuanto salía de sus manos (...). Entendemos que sus obras, sus muchos encargos, la cantidad de exposiciones en las que participó y el no menos abultado número de premios con que fue distinguido, demuestran y es buena carta de presentación para valorar tan dilatados años de trabajo, esfuerzo y dedicación (...)". Sobre la actividad artística de los Navas-Parejo: A. GALLEGO BURÍN, *Guía de Granada*. Madrid, 1961. M.P. BERTOS, *Catálogo y estudio documental y estilístico de los Manifestadores y Templetes de las Iglesias de Granada*. Granada, 1976, *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su Provincia*. 2 vols. Granada, 1985, *Imaginería y Platería de la Semana Santa de Granada*. Granada, 1994. E.E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español.* Granada, 1990. J.A. CASTRO VÍLCHEZ. *Los talleres de escultura en Granada en la postguerra. 1939-1959*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1995/96. A. GALLEGO MOREL, "Memoria colectiva", en *Granada un siglo que se va.* Ideal. Granada, 1996. J. BUSTOS RODRÍGUEZ, *Granada un siglo que se va.* Ideal. Granada, 1996, "El antiguo taller del escultor José Navas Parejo". Periódico *Ideal*. Granada, 8 de diciembre de 1997, "En recuerdo de Navas Parejo". Periódico *Ideal*. Granada, 15 de marzo de 2003. A. GÓMEZ ROMÁN, *El fomento de las artes en Granada, mecenazgo, coleccionismo y encargo.* Granada, 1997. F. BENAVIDES VÁZQUEZ, "Entre el arte y la religiosidad popular: Eduardo Espinosa Caudros", en V. SÁNCHEZ RAMOS y J. RUIZ FERNÁNDEZ (coors.), *Actas de las 1ª Jornadas de Religiosidad Popular.* Almería, 1997, pp. 271-290. M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ y J.J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Historia viva de la Semana Santa de Granada: arte y devoción.* Granada, 2002. J. RIVAS CARMONA, "Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005.* Murcia, 2005, pp. 461-479. J.A. PEINADO GUZMÁN, "El tabernáculo de la Catedral de Granada: de Diego de Siloé a Navas Parejo". *Cuadernos de Arte* nº 41 (2010), pp. 43-62. J. DOMÍNGUEZ CUBERO, "Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 204 (2011), pp. 429-463 (Estudio de J. Navas-Parejo Pérez, pp. 442-444).

ciudad en la que creó uno de los talleres de arte religioso más importantes de España. La muerte de José Navas en 1953 determinó la intervención de sus hijos José, Enrique, Emilio y Luis, que ultimaron el plan diseñado. No era un desconocido Navas para dicha familia, y -de manera especial- para Dª. Rosario Pérez de Herrasti, granadina perteneciente a uno de los linajes más relevantes e influyentes de la ciudad de La Alhambra[16]. Los Pérez de Herrasti se distinguieron por sus donaciones y promoción de la cultura. En 1922 comenzó el traslado del Coro y Trascoro de la Catedral de Granada, proyecto sufragado por Isidoro Pérez de Herrasti[17], en el que intervino José Navas. Dª. Joaquina Pérez de Herrasti, hermana de D. Isidoro Pérez de Herrasti, regaló a la Catedral de Granada un cáliz de oro y piedras preciosas (1940) y un copón también de oro y piedras preciosas (1941)[18]. Una tía de Dª. Rosario, Mª. F. Pérez de Herrasti, donó a la iglesia de San Juan de Arjona una Virgen de los Dolores con su correspondiente peana de plata, bellísima imagen tallada por Navas, trasladada a esta villa el 2 de abril de 1943[19]. D. Antonio Pérez de Herrasti y Orellana, conde de Antillón y hermano de Dª. Rosario, encargó a José Navas-Parejo una Virgen del Carmen y un rico sagrario de plata para su iglesia de Arjona[20]. Al margen de los encargos citados, y otros aún por investigar, lo que parece evidente es que había razones diversas para que José Navas-Parejo Pérez e Hijos se encargasen de llevar a cabo el ambicioso plan. Amplia experiencia poseía José Navas-Parejo en la adecuación de espacios religiosos destacados, siendo su magna obra el tabernáculo de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, referente esencial para la familia Yanguas. Este bellísimo tabernáculo de plata con basamento

16 J.F. PÉREZ DE HERRASTI, *Historia de la Casa de Herrasti, Señores de Domingo Pérez en Granada.* Granada, 1750. E. SORIA MESA, "La familia Pérez de Herrasti: un acercamiento al estudio de la elite local granadina en los siglos XV al XVII". *Chronica Nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada* nº 19 (1991), pp. 383-404. J.F. PÉREZ DE HERRASTI VERA, E. SORIA MESA y M.J. VEGA GARCÍA FERRER, *Historia de la Casa de Herrasti, Señores de Domingo Pérez.* Granada, 2007.

17 M.A. MARTÍN CÉSPEDES, "Intervenciones en el siglo XX", en L. GILA MEDINA (coor.), *El Libro de la Catedral de Granada*. Vol. 1. Granada, 2005, pp. 241-258. Se destacó en Granada D. Isidoro Pérez de Herrasti por su apoyo a la cultura y el arte. A él se debe la creación del Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia", de Granada, y entre otras donaciones hay que destacar una rica custodia de oro, plata y brillantes para la Catedral de esta ciudad (M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucarística…* ob. cit., p. 647).

18 M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucarístia…* ob. cit., pp. 642 y 645-646.

19 J. DOMÍNGUEZ CUBERO "Nuestra Señora de los Dolores de Arjona. Historia y Arte". *250 años en su corazón*. Jaén, 2007, pp. 79-98 (Se apunta en este estudio que J. Navas Parejo labró también para esta Dolorosa su actual peana, corazón, corona y otras joyas). M.A. CARDEÑA PERALES, "Arjona y la Virgen de los Dolores. Paseo por la memoria viva de la ciudad con ocasión de la celebración del medio siglo de la llegada de la nueva imagen a Arjona". *250 años en su corazón*. Jaén, 2007. Para la Cofradía del Rescate, de Granada, cuyas potencias y escapulario son creación de J. Navas-Parejo, donó Mª. Francisca Pérez de Herrasti un valioso topacio con 167 brillantes montados sobre platino (Fuente: Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Rescate. Granada).

20 Ntra. Sra. de Carmen de Arjona fue mandada construir en 1898 por D. Isidoro Pérez de Herrasti, conde de Antillón. Esta iglesia será heredada por su hijo D. Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti, que a su vez la transfiere a su sobrino D. Antonio Pérez de Herrasti, Conde de Antillón, y hermano de Dª Rosario Pérez de Herrasti.

de mármol de Sierra Elvira, labrado entre 1924-1929, se sufragó por el Duque de San Pedro de Galatino. No hay que olvidar la reforma del tabernáculo de la Capilla Mayor de la iglesia granadina de los Agustinos Recoletos (Hospitalicos), proyecto redactado y ejecutado por J. Navas-Parejo en 1921, y el tabernáculo de las Esclavas del Santísimo y Caridad (Adoratrices), labrado también por este artista en 1955, en la actualidad conservado en la parroquial de Ugíjar (Granada). Esenciales para nuestro estudio son los sagrarios de plata de J. Navas-Parejo, que, como los tabernáculos citados, sin duda se tuvieron en cuenta para el conjunto linarense, conformado por el retablo mayor y zócalo, mesa de altar, sagrario y tabernáculo-manifestador.

2.1. El retablo mayor y mesa de altar

Hasta 1936 Santa María lucía un gran retablo, que ocupaba todo el testero de su Capilla Mayor. Este retablo, que sustituyó a otro anterior, era de factura barroca y su ensamblador fue Diego de Briones, que también intervino en los retablos linarenses destruidos de la iglesia de San Francisco y la ermita de la Virgen de Linarejos[21]. La familia Yanguas-Pérez de Herrasti adquirió el actual retablo en 1950, y según reza en un gran cartelón tallado en el banco la pieza procede del pueblo de Villarrabines (León):

"*EN EL AÑO DEL SEÑOR D(E) 1950. REINANDO EL PONTIFICE MÁXIMO PIO XII. LOS EXCMOS. SRES. / D. JOSÉ YANGUAS MESSIA Y SU ESPOSA DOÑA MARIA DEL ROSARIO PEREZ D(E) HERRASTI. VIZCONDES D(E) / SANTA CLARA D(E) AVEDILLO ADQUIRIERON EL CONJUNTO D(E) UN RETABLO PLATERESCO CASTELLANO AL QUE PERTENE/CEN ESTAS 22 TABLAS PINTADAS EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI, Y LAS COLUMNAS Y FRISOS QUE / LAS ENMARCAN. SOBRE ESTA BASE EL ESCULTOR D. JOSÉ NAVAS PAREJO, CON LA COLABORACIÓN / DE SUS CUATRO HIJOS Y A EXPENSAS DE LOS MISMOS DONANTES, REALIZÓ LAS NECESARIAS / AMPLIACIONES, EJECUTÓ EL RELIEVE ORIGINAL DE LA ASUNCIÓN, LA MESA Y BASE DEL ALTAR, Y / COMPUSO EL PRESENTE RETABLO, BENDECIDO EL DIA 10 D(E) DE MAYO D(E) 1953 EN SOLEMNE MISA / DE PONTIFICAL POR EL EXCMO. Y RVDMO. SR. OBISPO D(E) ESTA DIÓCESIS DON RAFAEL GARCIA / Y GARCIA DE CASTRO. SIENDO PÁRROCO-ARCIPRESTE D. BARTOLOMÉ TORRES*".

21 M.L. de ULIERTE VÁZQUEZ, *El retablo en Jaén (1580-1800).* Jaén, 1986. J. SÁNCHEZ CABALLERO, *San Francisco de Asís de Linares. De convento secular (1554-1836) a Parroquia centenaria (1893-1993).* Jaén, 1993. A. GONZÁLEZ PALAU, *Linares. Splendida Civitas.* Jaén, s/a, pp. 13-14. M. RUIZ CALVENTE, "Los antiguos retablos de la ermita de la Virgen de Linarejos". *Ecos de Linarejos* nº 38 (2013), pp. 22-25 y "Los retablos de las iglesias de Linares". *Códice. Revista de investigación histórica* (en prensa).

No pudo asistir José Navas-Parejo Pérez a la inauguración, pues murió el 10 de marzo de 1953, siendo una de las últimas obras de tan insigne maestro. Sus cuatro hijos -José, Enrique, Emilio y Luis- colaboraron con él en la restauración y reforma del retablo, así como en la base del mismo y mesa de altar. La tarea no fue fácil, pues el conjunto adquirido era pequeño para el gran testero de Santa María. El problema se solventó añadiendo un gran cuerpo central, un nuevo banco o predela y un elevado zócalo sobre el que se asentó la totalidad de la máquina. Con tan ingeniosa actuación el retablo no desdice proporcionalmente con el dicho muro ni con el conjunto de la Capilla Mayor. El 7 de marzo de 1951 el retablo viajó de tierras leonesas hacia los talleres de los Navas-Parejo en Granada. El proceso de traslado estuvo a cargo de Emilio Navas-Parejo, el cual pudo conocer de primera mano otros retablos leoneses cercanos al de Villarrabines. Es interesante constatar como el retablo leonés de la parroquial de San Pedro de Valdescapa de Cea (s. XVI) guarda una estrecha relación con el de Villarrabines; quizás fue examinado el de San Pedro por los Navas, pues la calle central nos recuerda a la reforma introducida por ellos en el de Villarrabines. Esto es, que conceptualmente el gran relieve de la Asunción con el Padre Eterno de Valdescapa de Cea es semejante al incorporado en la misma posición en el reformado de Villarrabines. El paño situado inmediatamente debajo alberga en el primer caso al titular, San Pedro, en el segundo se colocó un panel con el relieve del Espíritu Santo rodeado de rayos y nubes. La intervención de los Navas-Parejo en el retablo de Villarrabines fue elogiada por F. Prieto Moreno, en opinión de Secundino Martínez Pascual[22], el cual asimismo incorpora, en su breve pero interesante estudio sobre la pieza, las valoraciones de D. Manuel Gómez Moreno, del Conde de las Infantas y de D. José Hernández Díaz. El 10 de mayo de 1953 -como indica la inscripción- fue inaugurado el retablo, en el que los Navas-Parejo realizaron un trabajo excelente. La composición está conformada por siete calles, cuatro pisos y predela. Las calles que flanquean la central albergan el conjunto del retablo plateresco de Villarrabines, con sus 22 tablas de pintura, en las que se escenifican escenas de la vida de la Virgen y de Jesús, San Miguel Arcángel, martirio de una Santa y los Profetas, éstos ubicados en el piso bajo[23]. Al faltarle dos tablas, su espacio se rellenó con velones dobles y

22 S. MARTÍNEZ PASCUAL, "El Retablo del Altar Mayor de Santa María". *Linares* nº 87 (1958), pp. 5-6 y 14.

23 El conjunto arquitectónico y pictórico del retablo de Santa María de Linares está siendo estudiado por la profesora Luz de Ulierte Vázquez, de la Universidad de Granada. Nos ha informado dicha profesora, que visitó la iglesia de Villarrabines y poblaciones cercanas, de la existencia de ciertos restos de un retablito dedicado a San Miguel, titular de dicho templo, que pudo ser parte de la calle central de la máquina intervenida por los Navas-Parejo. Sin embargo, esta pieza parece posterior, y quizás es fruto de una reforma practicada en el retablo, aunque desconocemos las razones de tal cambio. Para los Navas-Parejo este retablito (posible remate del de Villarrabines) no era adecuado para la gran calle central que ellos proyectaron. Las tablas con escenas de la vida de la Virgen del retablo de Villarrabines han sido estudiadas por M.S. LÁZARO DAMAS, *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna.* Jaén, 1997, pp. 45, 53, 153 y 377, M.C. RODICIO, *La pintura del siglo XVI en la diócesis de León.* León, 1985 y I. FIZ FUERTES, "Nuevas obras del pintor Cristóbal de Colmenares. La asimilación de las novedades berruguetescas en la Diócesis de León". *De Arte* nº 1 (2002), pp. 65-74.

querubines. La calle central (2,27 m. de ancho) es toda ella de los Navas-Parejo, y se estructura en tres pisos; en el bajo figuran los escudos de los donantes, los Vizcondes de Santa Clara de Avedillo, el intermedio es ocupado por el referido panel del Espíritu Santo enmarcado con sendas columnas compuestas sobre mensulones en las que descansa su correspondiente entablamento, y el último se destina para un gran relieve de la titular del templo, Ntra. Sra. de la Asunción, también con dos columnas de orden compuesto, su entablamento y un frontón triangular -con flameros- y Dios Padre en el tímpano. A los extremos dos grandes cartelones sostenidos por putti y la inscripción "*AVE / MARIA*", con dobles flameros a los lados. El banco añadido se moldura con arreglo a la traza plateresca original y en el centro del mismo luce el cartelón con la inscripción ya transcrita. En relación al gran altorrelieve de la Asunción, titular del templo, José Navas-Parejo optó iconográficamente por representar a María no a la manera tradicional targótica y orante, sino con los brazos extendidos y la mirada elevada hacia el cielo. Este nuevo postulado mariano es claramente italianizante, aunque no se pierde del todo lo hispano, pues los ángeles se mantienen, aunque en actitudes diversas. La relación italo-española queda bien patente en una interesantísima obra manierista del pintor Gregorio Martínez, conservada en Corcos del Valle (Valladolid), en la que se representa la Asunción a la italiana con angelotes y nubes. Pero, quizás, la referencia más directa para el altorrelieve de la Asunción de Linares se encuentra en una Asunción pintada por el italiano Guido Reni (1575-1642)[24]. Estas dos Asunciones muestran de manera semejante la línea serpentinata, el pie derecho adelantado, el pie izquierdo retranqueado, incardinación del cuello y mirada hacia arriba a la derecha y el brazo derecho más elevado que el izquierdo. No obstante, José Navas-Parejo no copia a Reni, sino que hace una obra personal, donde las policromías armonizan con el conjunto del retablo y los ángeles recuerdan más las composiciones radiales del gótico y el renacimiento. Pero Navas se inspira en Reni para el encaje central y protagonista del asunto: La Asunción[25].

El conjunto de la máquina se asienta en un alto y rico zócalo de mármol rojo de Alicante (8,25 m. de longitud por 1,98 m. de altura), compuesto de cinco cuerpos moldurados a modo de pilastrones y con placados rectangulares y verticales, destacando el central en eje con la calle principal. El programa marmóreo se completa con la Mesa de Altar, elevada sobre tres plataformas decrecientes de mármol rojo, es de considerables proporciones y traza rectangular, aunque su frontal -decorado con un tondo central- avanza en relación a los dos pilastrones de sus lados, lo que permite enriquecerla con dos bellísimos ancones. Estos ancones, aunque dobles, sostienen los avances del tablero -de mármol blanco- de los lados menores del rectángulo. Como

---

24 R. WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750.* Madrid, 1981. Se expone esta Anunciación de Guido Reni en el Musée des Beaux-Arts, Lyon (France). Del cuadro se ha conservado un bello dibujo (1695).

25 La colaboración de D. Alfonso González Palau, escultor linarense, ha sido fundamental para la comprensión del programa iconográfico desarrollado en Santa Maria por los Navas-Parejo. Le doy las gracias por ello encarecidamente.

en el zócalo, el material empleado es mármol rojo, pero enriquecido con serpentina de color verde oscuro, embutida en el frontal, interior del tondo, pilastrones y como fondo en L de los ancones. Las dos credencias, en las que también se conjuga el rojo con la misma serpentina, están formadas por una placa ligeramente rectangular con los bordes biselados, tablero y dobles mensulones. Zócalo, mesa y credencias exhiben un cuidado acabado y una traza exquisita, que se completará años después con el sagrario y el tabernáculo-manifestador.

2.2. El sagrario y tabernáculo de plata

En el Archivo de la familia Yanguas-De la Cierva se conserva la documentación sobre el proyecto del Tabernáculo-Manifestador y Sagrario de Santa María[26]. José y Enrique Navas-Parejo Jiménez dibujaron por un lado el retablo con el alzado del tabernáculo-sagrario (plano A), y por otro un segundo modelo (plano B), en el que sólo se trazó tabernáculo-sagrario, el cual se podría visualizar de manera independiente o superpuesto sobre el anterior (láms. 1 y 2). Los planos (A, B) llevan la leyenda: "*Proyecto de Tabernáculo y Sagrario / Para la Iglesia de Santa María de Linares / Ejecutado por los Hermanos / José y Enrique Navas-Parejo Jiménez / Granada 28 Abril 1956 /*". Con los alzados también se redactó un documento, firmado por Enrique Navas-Parejo, en el que se describe el conjunto de tabernáculo-sagrario y se valora el coste del mismo, que ascendía a 78.567 y 75.000 pesetas, respectivamente. El plan trazado por José y Enrique Navas-Parejo fue modificado, pues lo que se ejecutó difiere en materiales, traza y programa iconográfico. El tabernáculo es descrito como una pieza a realizar en madera de pino y con cuatro frontones, sin embargo se realizaría en plata; el sagrario si responde al proyecto en buena parte, pero hay cambios muy significativos en los temas figurativos. En cualquier caso, tabernáculo-sagrario con sus correspondientes basamentos se asentarían sobre la gran Mesa de Altar. El documento en el que se describen ambas piezas podemos considerarlo como el modelo sobre el cual se llevarían a cabo las modificaciones pertinentes:

"*Presupuesto del Tabernáculo y Sagrario para el Altar Mayor de la Iglesia de Santa Maria de Linares.*
Tabernáculo estilo Plateresco, constando de: Tres basamentos; cuatro columnas y cuatro frontones; y coronado por cuatro pináculos. Sus tallas minuciosamente esculpidas al estilo correspondiente doradas y policromadas. Las maderas para la construcción de éste serán de pino en perfecto estado de sequedad y curación. Sus

26 Agradezco a Dª. Pilar de la Cierva el haberme permitido estudiar y publicar la documentación sobre el proyecto del tabernáculo y sagrario de Santa María de Linares. Doy las gracias por su colaboración al profesor D. José Dueñas, coordinador del Homenaje-exposición a D. Luis Carlos Yanguas Gómez. Fundación Andrés Segovia (Linares). Año 2012. De igual forma al Director de dicha Institución, D. Alberto Poveda.

dimensiones generales son: Altura total desde la mesa del Altar: cuatro metros cuarenta centímetros; y desde su base: cuatro metros, diez centímetros. Su costo es de pesetas: Setenta y ocho mil, quinientas, sesenta y siete (78.567'00).
Presupuesto del Sagrario.
Sagrario construido en plata de ley repujada y cincelada, con decoración ornamental constando de tres relieves, uno central que representa el pelícano y dos laterales significando el descendimiento, además con un juego de pilastras acompañadas por sus corpóreas columnas platerescas; terminando en un frontón ornamentado y coronado por un Cruxificado sobre el Mundo sustentado por dos ángeles. Su medidas generales son: Un metro quince centímetros de ancho y un metro venticinco centímetros de altura total. Su costo total es de pesetas setenta y cinco mil (75.000'00).
Enrique Navas-Parejo.
SELLO*: ENRIQUE NAVAS PAREJO / ORFEBRERÍA Y ESCULTURA / GRANADA/ Paseo del Salón 6".*

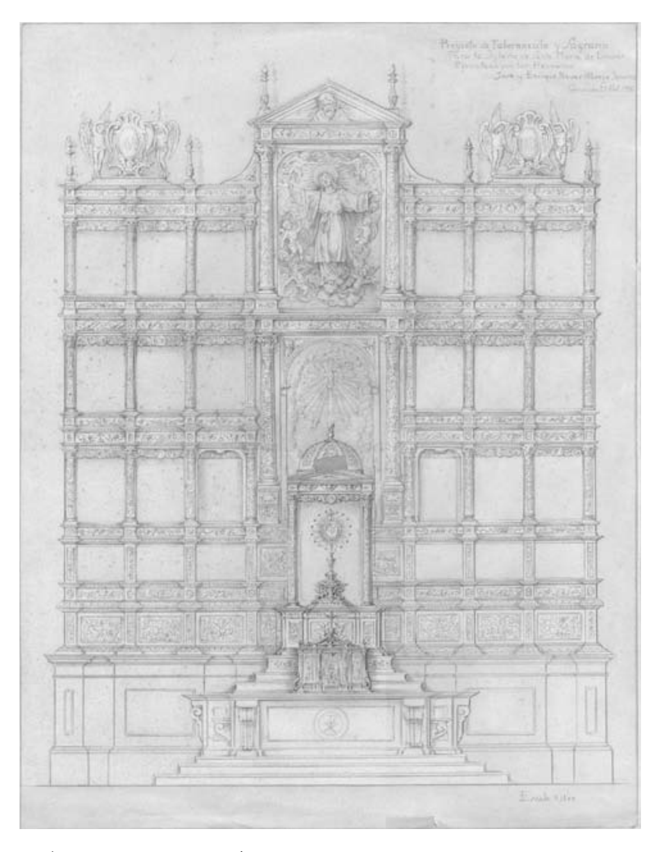


LÁMINA 1. *JOSÉ y ENRIQUE NAVAS-PAREJO. Proyecto de Tabernáculo y Sagrario (1956). Dibujo A. Parroquia de Santa María. Linares (Jaén).*

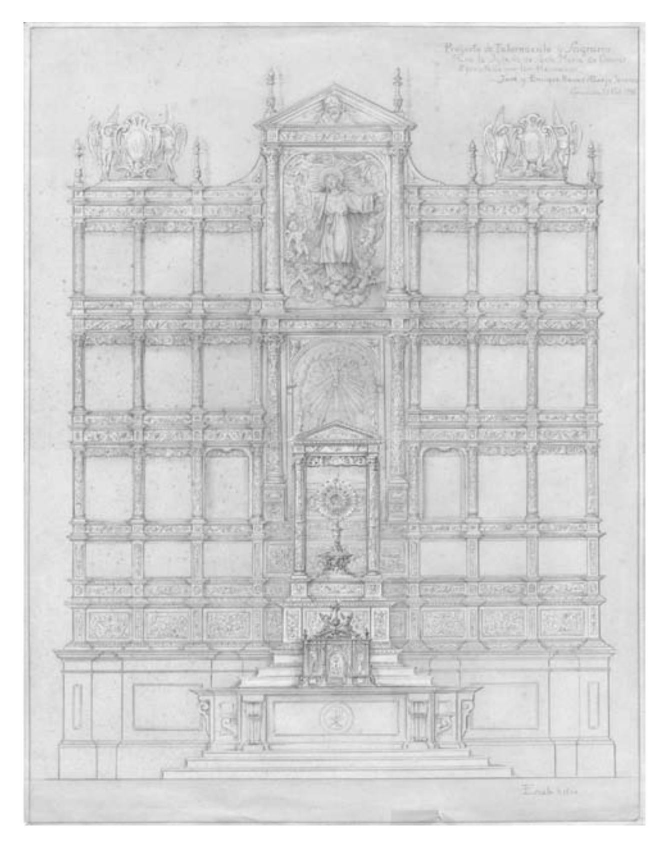


LÁMINA 2. *JOSÉ y ENRIQUE NAVAS-PAREJO. Proyecto de Tabernáculo y Sagrario (1956). Dibujo B. Parroquia de Santa María. Linares (Jaén).*

Los alzados A y B sólo difieren en cuanto a la terminación del tabernáculo, pues el A lo hace con una cúpula elevada por encima de sus correspondientes frontones y rematada con un Sagrado Corazón de Jesús, el B se traza sin la cúpula trasdosada. El tabernáculo diseñado para Linares tiene un precedente -como se ha señalado- en el de madera tallada y policromada de las Esclavas del Santísimo y Caridad (Adoratrices), de Granada, diseñado y elaborado por los Navas-Parejo en 1955[27]. El alzado de la pieza de las Adoratrices está articulado por cuatro columnas, entablamento y frontón triangular con sus pináculos y cruz sobre la bóveda interior. En el centro una peana para colocar la custodia, que también se contempla en los dibujos A y B. Todo ello descansa sobre basamentos decrecientes de traza muy semejante a los mismos que aparecen en los dibujos A y B. Años atrás, en 1921, José Navas-Parejo

27 M.P. BERTOS HERRERA, *El arte de la Eucarística…* ob. cit., p. 427. En la actualidad el tabernáculo de las Adoratrices se conserva en la iglesia parroquial de Ugíjar (Granada).

redactó el proyecto de remodelación del tabernáculo de la iglesia de los Hospitalicos (Agustinos Recoletos), de Granada, que también consideramos fue tenido en cuenta por sus hijos, aunque en este caso se partía de una pieza anterior trabajada en mármol y serpentina de Sierra Nevada[28]. En el gran basamento del tabernáculo de plata de la Catedral de Granada (1924-1929) igualmente se emplearon ricos mármoles de color verde oscuro por José Navas-Parejo, material utilizado por los Navas-Parejo para el basamento y plintos colaterales del tabernáculo de Linares.

El sagrario diseñado por los hermanos José y Enrique Navas-Parejo para Linares es prácticamente una copia del conservado en la Capilla del Sagrario de la Basílica de Ntra. Sra. de las Angustias de Granada (1924)[29], obra en plata en su color de José Navas-Parejo Pérez[30]. No sólo se tuvo en cuenta la arquitectura de la pieza granadina, sino que también hay intención de repetir parte de la iconografía, aunque existe cierta disparidad en la documentación del proyecto linarense entre lo dibujado y la descripción. En el presupuesto se precisa que la puerta ha de llevar un pelícano y que los relieves que la flanquean portarán el Descendimiento de la Cruz -que figura en uno de los relieves de la pieza granadina-, sin embargo lo que se dibuja para la puerta es un cáliz y a los lados dos imágenes de difícil identificación En cuanto al remate central, coinciden dibujo y descripción con lo labrado en la obra granadina. Sin olvidar la referencia obligada al sagrario barroco granadino comentado, la obra linarense finalmente acabada se acomodó a la estética renacentista, guardando así mejor relación con el templete y retablo.

---

28 J.M. BARRIOS ROZÚA, "El edificio de Agustinos Recoletos de Granada: De Hermandad Sacramental a Cenobio", en R.V. PÉREZ VELÁZQUEZ y J.R. IVAMAS CHANCHAMIRE (coors.), *II Congreso Histórico de la Provincia de Santo Tomás de Villanueva de la Orden de Agustinos Recoletos.* Granada, 2011, pp. 123-156.

29 He podido estudiar y fotografiar el sagrario de plata de la Basílica de Las Angustias, de Granada, obra de J. Navas-Parejo Pérez, gracias a la intervención de D. Francisco Juan Martínez Rojas, Deán de la Catedral de Jaén, y de D. Francisco Molina Carretero, párroco de dicha iglesia. A D. Sebastián Pedregosa Reche, párroco de Santa María, de Linares, debo todas las facilidades para llevar a cabo la documentación fotográfica. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

30 La contribución de José Navas-Parejo e Hijos en el campo de la platería-orfebrería fue extraordinario. Sin duda, las piezas más bellas son de José Navas-Parejo, cuyos diseños y técnicas se conservaron por sus hijos. Los sagrarios labrados para la ciudad de Granada por José Navas-Parejo Pérez son los siguientes: Capilla del Sagrario de las Angustias (1924). Altar Mayor. Catedral (1925). Altar Mayor de la iglesia del Corpus Christi (Hospitalicos): "(...) sagrario repujado en plata fina (...), de un metro de altura por 65 centímetros de ancho. El interior también es de plata de la misma clase. Esta obra de orfebrería, construida en los ya acreditados talleres del señor Navas, es una obra de estilo renacimiento que recuerda nuestra grande época de esplendor en dicho estilo (...) en la portada está representado Nuestro Señor con el cordero al hombro (el buen Pastor)", vid: J.M. BARRIOS ROZÚA, ob. cit. pp. 148-149. Entre 1926-29 labró un espléndido sagrario de plata para la iglesia de la Purificación de Puente Genil (Córdoba), vid.: J. RIVAS CARMONA, ob. cit., pp. 478-479: "(...). De todas formas, la obra más relevante que en este periodo se lleva a cabo, el rico sagrario neobarroco que en 1926 donan las hermanas Ariza, no procede de ninguno de los esos centros sino de Granada, del taller de José Navas Parejo (...). En la base de la pilastra derecha figura la inscripción: TALLERES J. NAVAS PAREJO GRANADA". En 1925 labró José Navas una custodia por encargo de la Adoración Nocturna de Granada y una placa de plata regalo del Ayuntamiento al Marqués de Casablanca (M.P. BERTOS HERRERA, "Navas-Parejo: autor del tabernáculo..." ob. cit., pp. 83-95).

La arquitectura en plata del sagrario (1,02 m de altura por 1,17 m de anchura) de Santa María (lám. 3) tiene una base pequeña y moldurada, cuyo cuerpo central sobresale hacia adelante en relación a los laterales. Está articulado por dobles columnas y traspilastras corintias por lado en desigual posición y elevadas sobre plintos, con los fustes acanalados y anillo para marcar el imoscapo. Los plintos se hermosean con acantos vegetales entrelazados. La puerta, protegida con un techo acasetonado, es de medio punto y en ella se escenifica la Resurrección de Jesucristo en el haz; está orlada con tallos vegetales, y las enjutas se ornan con sendos querubines. La clave de la rosca del arco luce un cartelón apergaminado y ovalado en el que se dice: "*IGLESIA MAYOR /DE SANTA MARIA / LINARES*", por contra -en la base de la puerta- hay una placa en la que reza: "*ET VITAM RESURGENDO REPARAVIT*". Los cuerpos laterales, con sus correspondientes plintos exornados de acantos, cartelones, querubines y finos tallos, albergan sendos arcos de medio punto en los que figuran sobre peanas molduradas dos relieves, con sus nombres respectivos grabados en cartelitas: "*S. IOSEPH*" y "*S. ALOISYUS*". Dos cabezas de querubines y vegetales cierran el conjunto. Las claves de los tres arcos son resaltadas con sencillas mensulitas. En los extremos, y para completar la composición arquitectónica, se alzan dos pilastras con rica decoración de grutescos en su cajeado, en clara relación con las traspilastras de las dobles columnas. Sobre estos tres cuerpos, y adaptándose a su articulación, apea el entablamento, de rica y exquisita molduración y decoración; en el arquitrabe hay acantos, por el friso -con cartelita apergaminada central- campean sinuosos tallos y en la cornisa dobles líneas de ovas y acantos. El cuerpo central se remata con un frontón triangular, ornado de la misma forma que la cornisa, cuyo tímpano lleva un relieve del Espíritu Santo y motivos vegetales. La caja (52 cm de altura y 41x32,5 cm de anchura) cobijada bajo el basamento del tabernáculo, es de plata en su color y sobredorada. El suelo se decora con una cruz griega con estrella central y placados, que se reproduce sin la cruz en el techo; las paredes, alzadas sobre un zócalo con placados y óvalos, presentan decoración almohadillada; en el testero, e inserto en un arco de medio punto, figura el Crismón y una cesta llena de panes y un gran pez. Debajo de la cesta hay una cartela en la que se registra los nombres de los donantes, año y autoría de la obra: "*LUIS CARLOS DE YANGUAS GOMEZ, HIJO DE ESTA PARROQUIA / Y SU ESPOSA MARIA PILAR DE LA CIERVA Y OSORIO DE / MOSCOSO, ORDENARON A SUS EXPENSAS LA EJECUCIÓN DE ESTE / SAGRARIO, EL AÑO DE 1958 DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO / LO DISEÑÓ Y REALIZÓ EMILIO NAVAS PAREJO, EN SUS TALLERES DE GRANADA / LAUS DEO*". El programa se completa en el envés de la puerta -rodeada por una orla- con una cruz decorada con vegetales y el anagrama "*JHS*" en el cuadrón; encima de ella ondea una filacteria en la que se lee "*MISTERIUM FIDEI*", entorno al madero vertical o árbol campean sarmientos de parra -con hojas y racimos de uvas-, espigas de trigo y un ancla. En el trabajo del sagrario se utiliza fundamentalmente la técnica del repujado (vegetales y relieves) y -en menor medida- el cincelado, empleándose para cubrir los fondos el picado de lustre. También se usa el fundido y el torneado.



LÁMINA 3. *EMILIO NAVAS-PAREJO. Sagrario y Tabernáculo (1958). Parroquia de Santa María. Linares (Jaén).*

El tabernáculo finalmente labrado para Santa María (lám. 3) se eleva sobre un gran basamento de mármol rojo con embutidos de serpentina de color verde oscuro (84 cm. de ancho por 71 cm. de alto en tres de sus lados, en el cuarto o frontal 87 cm.), sus lados quedan flanqueados por dobles plintos escalonados compuestos con los mismos mármoles. Sin duda, el proyecto del tabernáculo tallado en madera de 1956 no fue del agrado de la familia Yanguas-Pérez de Herrasti, siendo sustituido por otro de plata, que fue ofrecido a Santa María por su único heredero, D. José María Yanguas, como consta en una cartela colocada en la parte posterior de la peana: "*PROTÉGEME EN LA VIDA Y EN LA MUERTE / TE LO PIDO, SEÑOR, AL OFRECERTE ESTE TABERNÁCULO. / José Mª. de Yanguas y Pérez de Herrasti / Linares 7 de octubre 1.961*". El hermoso ostensorio diseñado y elevado sobre una rica peana dibujado en los planos A y B no se llegó a labrar. Quizás se incorporó para visualizar de manera proporcionada el templete, destinado a la exposición de la Eucaristía. El tabernáculo-manifestador es de planta rectangular y se eleva sobre cuatro columnas de orden corintio con acanaladuras y anillo en el imoscapo, asentadas en tacos de serpentina, y sobre ellas apena cuatro arcos de medio punto que a su vez sostienen el conjunto del entablamento y bóveda interior. En el entablamento destaca de manera especial la cornisa, muy volada, decorada a base de mensulitas y hojas de acanto; por las roscas de los arcos -con claves resaltadas- campean en su trasdós e intradós diversos motivos geométricos y vegetales, rellenándose las enjutas interior y exteriormente con querubines rodeados de tallos vegetales. Muy rica en su ornamentación es la bóveda, es de planta octogonal y se rebaja para no trasdosarse; las esquinas se ocultan con pechinas triangulares decoradas con querubines y el tambor se rellena con acantos y tallos vegetales con cabezas de querubines; la bóveda esta dividida por ocho segmentos que convergen en un florón central, sus respectivos paños se embellecen con querubines, flamerillos y abundantes tallos vegetales. El conjunto se remata con dos angelillos sentados sobre un plinto sosteniendo una cruz -decorada toda ella con vegetales "a candelieri", de parecido diseño a la del envés de la puerta del Sagrario y como ésta en su cuadrón el anagrama "*J.H.S*"-. La peana para la exposición del Santísimo es de plata en su color y se asienta en un basamento de serpentina verde; su traza es cuadrangular, pero con las esquinas salientes, y se decora con vegetales y estrías. Está compuesta por cuatro angelillos con las extremidades vegetalizadas que sostienen con su alas elegantemente el basamento para la custodia embellecido con acantos, el cual presenta a un lado y otro un tablero de serpentina verde, que también está en el suelo donde se posan los referidos ángeles. El Tabernáculo y peana muestran la plata en su color; entre otras técnicas, se utilizó el cincelado, el picado de lustre para los fondos, el repujado para los relieves y motivos vegetales, y el fundido para los ángeles de la peana y remate. Sus medidas: taco de mármol 21x21 cm., columnas 1.32 cm., arcos 71x51 cm., arcos más entablamento 63 cm. de altura. La peana 40 cm. de anchura por 44 cm. de altura.

El programa iconográfico escenificado en el Sagrario contempla en el anverso de la puerta la Resurrección. La escena representa, en el centro, a Cristo resucitado en pie sobre el sepulcro, bendiciente y enarbolando un estandarte, símbolo de su

victoria; en el lado derecho un ángel reclinado sostiene la losa de la tumba y, tendidos en el suelo, los tres soldados encargados de la guardia, con expresión de asombro dos de ellos y adormecido el tercero. El conjunto del relieve presenta una cierta relación con la tabla de la Resurrección, perteneciente al tríptico de la Pasión de la Capilla Real de Granada, obra de Dieric Bouts (ca. 1420-1475)[31]. También recuerda el relieve linarense a la tabla central del tríptico de la Resurrección, de Hans Memling (ca. 1435-1494), conservado en el Museo del Louvre (París). El mensaje iconográfico del relieve se signa con el lema: "*ET VITAM RESURGENDO REPARAVIT*" (Y RESUCITANDO RENOVÓ LA VIDA). La elección de la Resurrección como tema central del Sagrario confirma que este hecho es fundamental en el cristianismo: "*Si Cristo no resucitó, vana es nuestra predicación; vana nuestra fe*" (I Cor. 15,11). Los relieves colaterales, en los que se representa a San José y San Luis Gonzaga, se incorporaron al programa en clara alusión a los donantes, D. José y D. Luis Carlos Yanguas. Iconográficamente son imágenes de devoción popular, muy frecuentes en los siglos XIX y XX. San José es figurado con el Niño Jesús en uno de sus brazos, con el otro la consabida vara florida; San Luis Gonzaga, de mayor calidad que el anterior, sostiene con ambas manos una Cruz. Se reservó para el interior de la caja el programa estrictamente eucarístico. La Cruz se relaciona con el Misterio Eucarístico, pues el Sacramento es el mismo sacrificio de la Cruz sin derramamiento de sangre. La vid -con sus hojas y racimos de uvas- será símbolo eucarístico, pues Cristo en el Evangelio (Jn. 15,1) -como dador de vida- se compara con la vid: "*Yo soy la vid, vosotros los sarmientos*". Las espigas simbolizan la unión de Cristo con su Iglesia a través del Misterio Eucarístico. Vid y espigas son manjares eucarísticos que mediante el misterio de la Transubstanciación alimentan las almas. El ancla, que representa la seguridad, la firmeza y la solidez, es símbolo de la Esperanza, como indicó San Pablo (Hebr. 6,19), pero también de la Cruz, sobre todo en los primeros tiempos cristianos para eludir la representación de ésta. El Crismón es el anagrama de Cristo en la Iglesia primitiva, y aquí aparece con las letras griegas X y P (las dos primeras letras de Xristos). La cesta con el pez y los panes recuerda la famosa representación de las catacumbas de San Calixto de Roma (1ª mitad s. II). Como señala Trens "(...) no es de extrañar pues, que el arte cristiano antiguo insistiese en la representación del pan y del pez como símbolos del banquete eucarístico y dejara de poner sobre la mesa de la Santa Cena el Cordero simbólico (...)"[32]. Finalmente es digno de resaltar el suelo de la caja, con la estrella central de ocho puntas[33], en la

31 E. BERMEJO MARTÍNEZ, "Las tablas flamencas", en J.M. PITA ANDRADE (coor.), *El Libro de la Capilla Real. Granada.* Granada, 1994, pp. 177-214, (vid. pp. 189-192).

32 Juan 21, 12-14: "*Jesús le dice: "Venid y comed." Ninguno de los discípulos se atrevía a preguntarle: "¿Quién eres tú?, sabiendo que era el Señor. Viene entonces Jesús, toma el pan y se lo da; y de igual modo el pez. Esta fue ya la tercera vez que Jesús se manifestó a los discípulos después de resucitar de entre los muertos*". Vid.: M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*. Barcelona, 1958, p. 38. M.P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía…* ob. cit., pp. 208-214. F. REVILLA, *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, 1995.

33 Para los primitivos cristianos la estrella es signo de la divinidad de Cristo y de su eternidad, indicando el soberano dominio que su Padre le ha dado en los cielos (J.L. MORALES Y MARTÍN,

que se posa el Cuerpo de Cristo conservado en los vasos sagrados (copón) o en el viril de las custodias. El conjunto iconográfico se completa en el tabernáculo con la exposición del Santísimo Sacramento en la custodia u ostensorio y concluye con la Cruz triunfal sostenida por angelillos.

3. Dotación del ajuar litúrgico de Santa María

D. José Yanguas Messía hizo donación de varias piezas de plata con el fin de rehacer el diezmado ajuar litúrgico de Santa María en 1936[34]. Todas ellas están grabadas con la inscripción: "*JOSÉ DE YANGUAS MESSIA A LA PARROQUIA DE SANTA MARIA DE LINARES AÑO 1941*". No están marcadas, y -por tanto- desconocemos su procedencia. La ejecución y el diseño en todas ellas es sencillo, pero de excelente gusto y singularidad. Aunque hay referencias historicistas, sin embargo no se llega a una imitación. Son las siguientes: 1) Hostiario: plata en su color y sobredorada. Tiene forma de una caja cilíndrica (3,2 cm. de altura x 8,9 de diámetro), con la tapa (7,5 cm. de altura x 9 de diámetro) presentando varias molduraciones escalonadas y terminación cónica rematada con una cruz con bolita alzada sobre un carrete. La tapa se decora con círculos de puntos. 2) Cáliz: plata en su color y sobredorada. Altura 21,3, diámetro de la boca 9,5 y diámetro de la peana 15 cm. Copa lisa y acampanada inserta en la base en un casquillo coronado por puntas. El astil está compuesto por dos carretes lisos y nudo de manzana con estrías helicoidales, el pie es polilobulado y se decora con un Crismón circular. 3) Copón: plata en su color y sobredorada. Altura total con cruz 22,5, diámetro del pie 12, diámetro de boca 12 y diámetro de tapa 12,2 cm. La base es circular y se prolonga cónicamente con el astil, cuyo nudo tiene forma de cajita con molduraciones. Un cuello de botella lo une a la copa cilíndrica. La tapadera es lisa y ligeramente cónica, rematándose con una cruz. 4) Finalmente hay que contabilizar un cáliz de plata sobredorada, destinado a la parroquia de del Estación de Linares-Baeza, pero forma parte del ajuar de San María. En el borde del pie está grabada la inscripción: "*JOSE DE YANGUAS MESSIA A LA PARROQUIA DE LA ESTACIÓN DE BAEZA (LINARES) AÑO 1941*". Altura 20,2, diámetro de la base 11,7, diámetro de la boca 8,6 cm. La base es circular y lleva con un cordoncillo como ornato, conecta cónicamente con el altil a través de un anillo. El astil, con dos carretes, tiene un singular nudo circular y cónico en ambos lados. La copa es acampanada y se diferencia de la subcopa por una sencilla incisión circular; se termina con una bolita y sobre ella una cruz[35].

Diccionario de Iconología y Simbología. Madrid, 1986, p. 142).

34 J. SÁNCHEZ CABALLERO, "Historia de la Iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción de Linares (IV)". *Oretania* nº 6 (1960), pp. 247-248 y 250.

35 El compromiso de los Yanguas con el patrimonio religioso linarense no sólo se limitó a la iglesia de Santa María. San Francisco, la ermita de Nra. Sra. de Linarejos, San José y la parroquial de la Estación de Linares-Baeza también fueron beneficiadas con importantes donaciones, que se materializaron tanto en sus fábricas como en el aumento de sus bienes muebles. Otras poblaciones

4. Conclusión

La actividad artística de los Navas-Parejo fue -como en el resto de Andalucía- muy fecunda en tierras giennenses. Muchos de nuestros templos lucen hermosas tallas, retablos, orfebrerías y todo tipo de objetos litúrgicos o de Semana Santa. No obstante, el conjunto de Santa María de Linares es su obra más importante. La marca Navas-Parejo intervino en la restauración, reforma y colocación del retablo de Villarrabines con un criterio científico. Todo estaba pensado y perfectamente planificado. En el retablo la perfecta armonía entre las piezas originales y las añadidas no inducen al engaño, quedando perfectamente diferenciadas unas de otras. José Navas y sus Hijos asimilan maravillosamente los estilemas platerescos del retablo de Villarrabines, pero no los copian. Por otro lado, en la Anunciación se decantan por el devocionario de inspiración italiana, presentándonos un bellísimo relieve, tallado directamente por José Navas-Parejo Pérez. Hay que tener en cuenta también que la calle central incorporada en el retablo está pensada, especialmente a nivel del panel del Espíritu Santo, para que sirva de fondo al tabernáculo, desde el cual se pueden divisar las armas de los donantes en sendos escudos.

Fieles a la tradición italiana, española y granadina, los Navas-Parejo emplearon ricos mármoles en el zócalo del retablo, mesa de altar, basamento del Tabernáculo y credencias. El mármol rojo y la serpentina verde oscura utilizados en Santa María aportan brillantez, esplendor y suntuosidad. Además, como apunto el profesor Rivas Carmona[36], los mármoles están vinculados al culto eucarístico, pero también se pusieron al servicio del culto mariano y de las imágenes especialmente veneradas, y todo ello con la intención de presentarlas en un marco de excepcional riqueza, lucimiento y espectacularidad. Creemos, por otro lado, que las recomendaciones de los Yanguas debieron ser determinantes en todo el proceso creativo y ejecutivo. Los mármoles del basamento del tabernáculo de la Catedral de Granada, y no sólo éstos,

---

giennenses de igual forma recibieron ayudas y entregas de obras de arte para sus iglesias. También en Madrid hay constancia de este mecenazgo, que entendemos es fruto y consecuencia de una sincera y profunda religiosidad de sus comitentes. En la parroquia de San José se conserva un cáliz de plata en su color y sobredorada (18x11,5 cms.), grabado con la inscripción: "*JOSÉ DE YANGUAS MESSÍA A LA PARROQUIA DE SAN JOSÉ DE LINARES AÑO 1941*". A la iglesia de Escañuela regaló la familia Yanguas-Pérez de Herrasti un bello sagrario, ejecutado por los Navas Parejo. En la parroquial de Sabiote hay una excelente talla de un San José entregada por dicha familia en 1948, luego colocada en el monumental retablo mayor, obra del malagueño Francisco Palma Burgos. En 1948 se abrió de nuevo al culto la iglesia de Ntra. Sra. del Carmen, de Arjona. D. José Yanguas Messia y Dª. Rosario Pérez de Herrasti donaron a esta iglesia una custodia de plata repujada y dorada de estilo neobarroco, en cuya peana campean sus escudos. (Esta pieza no se encuentra actualmente en este templo, tampoco su rico sagrario. Son dos piezas de gran calidad, que conocemos fotográficamente a través de la colaboración del profesor D. José Domínguez Cubero, a quien doy las gracias). En 1956, y destinado a la iglesia de S. Juan de la misma población, los Vizcondes de Sta. Clara de Avedillo entregaron un terno rico para conmemorar su restauración.

36 J. RIVAS CARMONA, "La significación de los mármoles en el Barroco andaluz", en A.J. MORALES MARTÍNEZ (coor.), *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*. Sevilla, 2009, pp. 209-224.

son tomados como referente por los Navas en el conjunto linarense, en el que domina la severidad, el orden y una acertada colocación y mezcla de los materiales, y todo ello perfectamente armonizado con el tono de la plata del sagrario y tabernáculo[37].

En Santa María, como iglesia principal de la ciudad de Linares, el tabernáculo -y el resto de las piezas en las que se asienta- no se ubican apegadas al retablo sino de manera exenta, convirtiéndose así en un elemento principal y autónomo, de tal forma que todo parecer organizarse entorno a él. El tabernáculo, y el sagrario sito bajo él, son las piezas esenciales destinadas a la exposición y reserva del Santísimo Sacramento. J. Rivas Carmona[38], en su estudio sobre los tabernáculos del Barroco Andaluz, comenta: "(...). No deja de sorprender que en más de una ocasión se pensase en hacer dichos tabernáculos en plata, como las custodias (...)". En Linares, como en la Catedral de Granada, la plata será el material rico con el que se fabrican sus tabernáculos y sagrarios, siendo ambos una muestra del auge clasicista en este tipo de arquitecturas eucarísticas. El orfebre granadino Miguel Moreno asumió esta arquitectura clasicista en plata en el magnífico tabernáculo-manifestador de la iglesia conventual de San Antonio Abad de Granada (1970).

Es interesante reflexionar sobre la organización del trabajo y los niveles de participación de los Navas en el proceso de elaboración. Por el gran cartelón del retablo sabemos que el escultor José Navas-Parejo es el responsable máximo de todo el trabajo llevado a cabo, pero con la colaboración de sus cuatro hijos. La muerte de José Navas-Parejo en 1953 paralizó por el momento el planteamiento general, que creemos ya debió ser proyectado por él. Nos referimos al Sagrario y Tabernáculo, en cuya ejecución participan de una manera u otra José, Enrique y Emilio Navas-Parejo Jiménez. Así, los dibujos corrieron a cargo de José y Enrique; del presupuesto y descripción se encargó Enrique, y Emilio del diseño último y ejecución material del sagrario y tabernáculo en 1958 y 1961, respectivamente. En cualquier caso, pensamos que todos participaron de manera conjunta[39]. En estas

---

37 Sobre los mármoles granadinos: J.J. LÓPEZ-GUADALUE MUÑOZ, "Mármoles polícromos y frontales de altar en la Granada barroca (1676-1742), en M. REDER GADOW (coor.), *Actas del Congreso sobre Andalucía de finales del siglo XVII.* Cabra, 1999, pp. 201-222, "Mármoles polícromos y mobiliario litúrgico en el barroco granadino: los frontales de mesa de altar". *Goya* nº 281 (2001), pp. 95-105, y *Altar Dei: los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. 2001.

38 J. RIVAS CARMONA, "Los tabernáculos del Barroco andaluz". *Imafronte* nº 3-4-5 (1987-88-89), pp. 157-186.

39 Otras obras de plata de José Navas-Parejo Pérez: "Lámpara ofrendada por el Ayuntamiento de Jaén a la V. de la Capilla, según acuerdo de 23 de mayo de 1945. Importó 16. 000 pesetas y se hizo en los talleres granadinos de Navas Parejo. En el contorno de la lámpara figura el escudo de la ciudad y una inscripción que dice: "Esta lámpara fue ofrendada a la Santísima Virgen de la Capilla, Patrona de Jaén, el 10 de junio de 1948 por el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, cumpliendo acuerdo de 23 de mayo de 1945 y renovando otros de 1627, 1689 y 1785. En reconocimiento y súplica de su bendita protección" (Vid.: P. GALERA ANREU, M. LÓPEZ PÉREZ y M.L. de ULIERTE VÁZQUEZ, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su Término*. Jaén, 1985, p. 152. En la parroquia de la Encarnación (Bailén) un sagrario de plata de estilo neogótico (Inédito). Está marcado: "Talleres J Navas Parejo. Granada". En el interior de la caja se dice: "José Moreno Agrela / Carmen de Barreda Godoy y sus hijos / María de la Concepción / María del Carmen / José María y / Francisco de Paula / Moreno Barreda / Año 1925". (Sus medidas: 42 de base x 60 cm de altura total, profundidad de la caja 39 cm,

piezas de plata -como en el resto de la obra- los trabajos de los Navas alcanzan altos niveles de perfección y belleza. Todo está perfectamente pensado: proporciones, iconografías, repujados e inscripciones, grabadas éstas en elegantes cartelas, copiadas de las que campean en la torre de la Catedral de Granada. Hasta en estos detalles[40] los Navas son fieles al arte renacentista granadino, manifiestamente asimilado en el conjunto ornamental de la Capilla Mayor de Linares.

Gracias al mecenazgo de las familias Yanguas-Pérez de Herrasti y Yanguas-De la Cierva la iglesia parroquial de Santa María, de Linares, exhibe en su Capilla Mayor uno de los conjuntos más bellos y refinados de Andalucía. El diezmado patrimonio histórico-artístico linarense sin duda se enriqueció con tan generosa donación[41]. Los Navas-Parejo conscientes de la magnitud del encargo que los Yanguas le habían otorgado, regalaron a D. José Yanguas Messia un tondo en bronce en el que se representa su cabeza de perfil, circundando en torno a ella la leyenda: "*EXMO. SR. D. JOSE DE YANGUAS MESSIA. VIZCONDE DE SANTA CLARA DE AVEDILLO*". En la parte inferior del lateral derecho reza la dedicatoria: "*Con gratitud / José Navas Parejo / Granada 1958 /*"[42].

---

puerta 52 cm de altura x 41 de anchura, cruz central 16 cm, pináculos de la crestería 17 cm). Excelente labra y bello relieve de la puerta, en el que se representa a Jesucristo. Formó parte del retablo-camarín neogótico de la Virgen de Zocueca, destruido en 1936. En la actualidad se conserva en el nuevo retablo dedicado a esta Virgen, Patrona de la ciudad.

40 La traza de esta Mesa de Altar linarense recuerda, aunque con ciertas variaciones, a la de la Capilla Mayor de la iglesia granadina del Perpetuo Socorro, en la que hay grandes ménsulas en lugar de ancones. En esta iglesia los Pérez de Herrasti costearon el retablo del Sagrado Corazón de Jesús. José Navas-Parejo talló en 1925 el precioso trono en el que procesiona Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro sostenida por dos hermosos ángeles.

41 En el Santuario de Linarejos se conservan mantos ofrendados a la Virgen. Uno de ellos fue entregado por Dª. Pilar de la Cierva, otro por Dª. Rosario Pérez de Herrasti: "*A la Virgen de Linarejos en el Centenario de su Patronazgo Con la ferviente devoción de su Camarera María del Rosario P. Herrasti de Yanguas Vizcondesa de S. Clara de Avedillo 1957*", "*TALLER. DE ARTESANÍA. D. PILAR. PRIMO DE RIVERA. -LORCA-*". A la familia Yanguas de la Cierva se debe la escultura que preside la fachada principal de la ermita, obra esculpida en piedra por "Hijos de Navas-Parejo".

42 Figuró este tondo en la Exposición-Homenaje que la Fundación Andrés Segovia, con la colaboración de la Fundación Filatélica del Centro Cultural Poveda, rindió a D. José Yanguas Messía en su ciudad natal en el año 2009. Esta exposición, montada en la sede de la Fundación Andrés Segovia, en Linares, mostró numerosos documentos familiares y profesionales del insigne y prestigioso personaje. En el 2012, como ya se ha comentado, en la misma institución se exhibió otra Exposición-Homenaje a su hermano D. Luis Carlos Yanguas; se mostró en ella igualmente abundante documentación familiar y profesional. Queda pendiente a nivel institucional un mayor reconocimiento y agradecimiento a la labor humanitaria y de mecenazgo que los Yanguas practicaron desinteresadamente en Linares y otras poblaciones giennenses. Los restos mortales D. José Yanguas Messía y Dª. Rosario Pérez de Herrasti Orellana, vizcondes de Santa Clara de Avedillo, descansan en la capilla privada que poseen en Santa María de Linares. Esta capilla fue intervenida por el arquitecto D. Ramón Pajares. Los Navas-Parejo labraron con mármoles (rojo, blanco y serpentina) el retablo y mesa de altar. En la hornacina se venera un Ecce-Homo, talla barroca dieciochesca de escuela granadina. En la ornamentación general se acusa la influencia de la capilla mayor de la iglesia de Santa Bibiana (Roma). La bella hornacina de esta iglesia italiana -con su gran concha- es semejante a la de la capilla de los Yanguas, pero también se labró en el gran retablo de San Sebastián, de la Catedral de Málaga, obra de José Navas-Parejo Pérez.

Platería italiana en el Museo de las Madres Clarisas de Monforte de Lemos

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

En el convento y museo de Arte Sacro de las Madres Clarisas de Monforte de Lemos se halla la colección de obras italianas del siglo XVII más importante que se conoce en Galicia. Escultura, pintura, textiles y platería son un ejemplo de esta colección, adquirida, en su mayoría, por los condes de Lemos durante su virreinato en Nápoles (1610-1616).

Entre las piezas más valiosas del Museo de las Madres Clarisas[1] se encuentra el arca de cristal de principio del siglo XVII (lám. 1a), realizada en cristal de roca, madera lacada en negro, bronce y plata, y con unas medidas de 47 x 73 x 51 cm.

Es de estructura arquitectónica de planta rectangular. Veinticuatro columnas, pareadas en los frentes, de fuste salomónico en cristal. Bases y capiteles corintios de plata sobredorada. El fondo del interior está formado por una placa de metal con incisiones de motivos vegetales, pájaros y abejas. Los cuatro lados se adornan con paneles ovalados de cristal entre las columnas, enmarcados con una cenefa arabesca. Se encuentra en perfecto estado de conservación, gracias a haberse mantenido en el embalaje realizado para su transporte y para ser guardada (lám. 1b).

Se ha polemizado mucho sobre el uso de esta preciada pieza. M. Chamoso[2], tomando como referencia las disposiciones testamentarias de la VII condesa (sor Catalina de la Concepción, después de enviudar y tomar los hábitos en el convento por ella fundado), cita que era para "guardar el Santísimo Sacramento en el monumento

---

1 El Museo fue abierto al público en 1977, gracias a la labor de M. CHAMOSO y M. CASAMAR, *Museo de Arte Sacro Clarisas de Monforte de Lemos*. Madrid, 1980. Actualmente se está llevando a cabo una ampliación de nuevas salas para exponer piezas que por falta de espacio no se han podido mostrar al público que visita este extraordinario Museo.

2 M. CHAMOSO y M. CASAMAR, ob. cit., pp. 96 y 156.





LÁMINA 1. A. *ANÓNIMO VENECIANO. Arca (Principio del siglo XVII). (Foto Juan Marcet).* B. *Embalaje del arca (madera y forro de tela estampado, herrajes y manillas de hierro).*

de Jueves Santo". También menciona que había sido un regalo del papa Urbano VIII a doña Catalina en su profesión, el 27 de agosto de 1634. Esta última referencia es errónea teniendo en cuenta que la primera información que hemos hallado de esta arquilla la hemos encontrado en la Almoneda de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, abierta al público en mayo de 1623, unos meses después de su muerte. Fue retirada por la condesa viuda y enviada a Monforte "*Una Arqueta de cristal de roca, bronze, madera y plata dorada que sirve de poner en ella el Santisimo Sacramento. La tassó el dicho Juan Ángelo Palavesino en quatro mill seiscientos y setenta y seis ducados que hazen 51.436 reales*"[3]. Había sido tasada por Juan Ángelo Palavesino, lapidario y platero quien había valorado los cristales y bultos de jaspes y otras piedras de la Almoneda. Nuevamente encontramos esta pieza en el inventario realizado hacia 1647, en el número 50, "*una arca de cristal riquísima de mas de vara de largo y media de alto y ancho, labrada con gran primor, de unos óbalos gruesísimos y colunas torneadas del mesmo cristal y guarnecida de vronce dorado, esmaltado de negro. Está apreciada en seis mil ducados. Tiene dentro un hueso de casi dos tercios de una canilla de muslo de San Paulino, obispo de Tréberis, y los Juebes Santos se pone el arca en el monumento y se encierra en ella el Santísimo*"[4]. Lo que podemos afirmar es que fue un regalo de los Barberini, quizá del cardenal antes de ser nombrado papa, Urbano VIII, suponemos a los VII condes de Lemos, durante su virreinato en Nápoles. La relación de esta pieza con los Barberini queda constatada por el hecho de que en la base del arca están grabadas las abejas, símbolo del escudo nobiliario de esta familia.

3 Archivo Convento de las Madres Clarisas de Moforte (AClM). VII conde de Lemos, Almoneda, s/f.

4 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera*. Lugo, 2012, p. 235.

Es una de las obras más valiosas que salieron a la venta de los bienes que quedaron del VII conde de Lemos y aparece, como ya hemos mencionado, en el inventario de la Almoneda como uno de las piezas de cristal que pertenecía a la condesa.

Existía la creencia de que este tipo de piezas servían para contener las "fasce benedette" fajas benditas, de ricos paños bordados con oro y con encajes y gemas, que los papas enviaban a los primogénitos de los reyes cuando nacían. Sin embargo, esta hipótesis ya ha sido cuestionada por Alvar González-Palacios[5] y, según mi opinión, es más probable que unas piezas tan valiosas fuesen destinadas a poner en ellas el Santísimo en Semana Santa, como se precisa en los inventarios de 1623, y 1647 y en el testamento de la condesa de 5 de marzo de 1648.

Hay muy pocas de estas arcas inventariadas. Alvar González-Palacios estudia ocho ejemplares, entre ellas la de la colección del duque de Mouchy, que considera la mejor, y es similar a la del Museo de Monforte, y otra del Museo de Arte Antiguo de Lisboa, que también ha estudiado Leonor d'Orey en "Estudios de Platería"[6], regalo del rey de Ormuz al arzobispo y gobernador de Goa, 1608 y 1609. Éste la donó al convento de los Agustinos de Lisboa.

En el Museo se hallan varias piezas de cristal, piedras duras y plata, cruces y relicarios, de procedencia florentina o veneciana. Una muy destacada es el pequeño relicario de San Jenaro[7] (9,5 cm. de altura), realizado en cristal con rubíes, esmeraldas y esmaltes de diminutos insectos y dibujos vegetales en las charnelas; está rematado con un jarroncillo. Nos preguntamos si pudo haber sido realizado por Cristofano Gaffurri, que trabajó para los Medici[8]. El que nos ocupa está en el inventario de 1647, "*en un relicario de cristal, oro y rubies está una reliquia de San Genaro patrón de Nápoles*".

En la Almoneda de don Pedro, están inventariadas piezas de cristal, plata y oro que pertenecían a la condesa y a su suegra, la madre del conde, y fueron retiradas para enviar a Galicia[9].

Otra interesante pieza es el relicario del Santo Clavo (lám. 2a). Fue un regalo de don Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos, a la VII condesa para poner en la sala relicario.

Dimos a conocer este relicario por primera vez en *La Platería en Monforte de Lemos*[10], hoy ampliamos la información que en su día publicamos.

---

5 A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma. 1560-1795*. Milán, 2004, pp. 42-47.

6 L. D'OREY, "Ourivesaria quinhentista de proviniência indiana", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 399-401.

7 M. CHAMOSO y M. CASAMAR, ob. cit., pp. 116 y 195. M. SAEZ, "Plateros que trabajaron para el VII conde de Lemos durante su virreinato en Nápoles (1610-1616), en J.L. COLOMER (dir.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. CEEH, Madrid, 2009, p. 196.

8 Ver, M. MOSCO y O. CASAZZA, *The Museo degli Argenti. Collections and Collectors*. Prato, 2007, pp. 80-81, fig. 22.

9 M. SÁEZ GONZÁLEZ, "Relicarios y otras piezas procedentes de la Almoneda del VII conde de Lemos enviadas al convento de las Madres Clarisas de Monforte de Lemos". *Diversarum Rerum (Revista de los Archivos Catedralicio y Diocesano)* nº 1, Ourense, 2006, pp. 17-28.

10 M. SÁEZ, *La Platería en Monforte de Lemos*. Lugo, 1987, pp. 41-42.

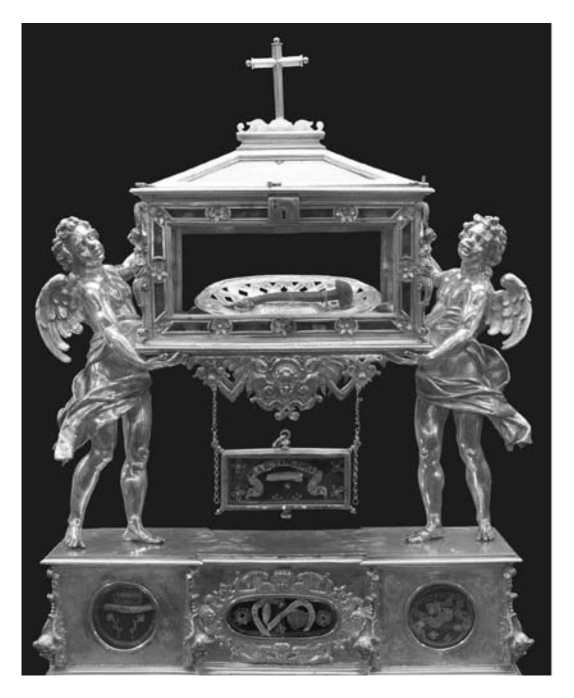




LÁMINA 2. *A. ANÓNIMO ITALIANO. Relicario del Clavo de Cristo (Primer cuarto del siglo XVII). (Foto Juan Marcet).* B. *ANÓNIMO FLORENTINO. Relicario de la Santa Espina (Principio del siglo XVII).*

Realizado en plata en su color y sobredorada. Tiene una medida de 67 cm. de altura y 53 de longitud, el clavo 14 cm. de longitud. La urna, de planta rectangular con cubierta tronco-piramidal, es semejante a las cajas relicarios napolitanas, de madera, que se conservan en el museo y convento de las Madres Clarisas[11]. En la parte inferior de la urna, una cabeza de querubín de cuyas alas penden dos cadenas que sustentan una placa rectangular con las reliquias de San Martín por el anverso y San Clemente por el reverso. Dos ángeles, de bella factura, sostienen el relicario, apoyados sobre un basamento rectangular con óculos rectangulares y circulares en cuyo interior se encuentran reliquias.

Está documentado en dos cartas que este conde envió al convento de las Madres Clarisas de Monforte en 1630 y 1635, a requerimiento de la madre abadesa, que solicitaba saber su autenticidad para poder venerar esta reliquia. Las cartas fueron transcritas y publicadas[12]. Hacen referencia al clavo de la crucifixión y a un cáliz de plomo. Del clavo, dice el conde (cuando escribió las cartas era monje benedictino), en su escrito de 1630, "*me le dio en Sicilia siendo yo allí virrey un padre de la Compañía, cavallero lombardo mayorazgo que havía sido en su casa y della me*

11 M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Del Reino de Nápoles…* ob. cit., pp. 157-161.
12 Ibídem, pp. 228-229.

aseguró que havía sacado esta joya, muy estimada de sus mayores, no queriéndola apartar de sí, pero que por amistad me la daba que era grande amigo mío, y yo después las dí a mi señora madre y a mi señora para que las pusiesen en el Relicario de ese santo monasterio". En la siguiente carta, comenta "*el Santo Clavo me lo dio un cavallero milanés, que entonces era religioso de la Compañía, y después fue obispo, particular amigo mío, asegurándome que era reliquia cierta y que como tal era de su mayorazgo que él lo era de su casa y que así en dármela hazía mayor prueba de amistad que podía hazer conmigo*"[13].

En estas dos cartas también hace referencia a la autenticidad de un cáliz de plomo que había entregado para el convento monfortino, "*…el cáliz de plomo en que consagró San Pedro, y digo que el cáliz le tuve en Roma a bueltas de otras reliquias que siendo yo embajador me sacaron de las catecumbas con licencia de Paulo V*". Este cáliz ya había desaparecido en 1896. En esta fecha una monja del convento escribió un libro sobre la vida de la fundadora y dice que debió desaparecer en el siglo XIX, pues tenía noticias de que un niño de Monforte enfermo había bebido agua por él y se había curado[14].

Asimismo, en la carta de 1635 hace referencia a las cadenas de San Pedro[15]: "*De la cadena me atrevo a afirmar que también es reliquia cierta, pero de donde y como la huve no estoy cierto, digo no me acuerdo bien pa poder ¿así tiestificar?*". En el inventario de 1647 están catalogadas, junto a un interesante relicario de oro y plata, de tamaño pequeño, con dos diminutas llaves que contienen limaduras de las cadenas de San Pedro, regalo de Paulo V al VII conde de Lemos, "*en un librico de oro están dos llabes de lo mesmo llenas de limaduras de las cadenas de San Pedro y San Pablo que el papa Paulo quinto enbió al excelentísimo conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, siendo virrey de Nápoles*". Ambas piezas se encuentran en el Museo de las Madres Clarisas. En el mismo inventario se menciona la reliquia del Santo Clavo: "*En una arquilla de plata que la tienen dos ángeles de lo mesmo con sus beriles de cristal está un clabo de los con que clabaron a Cristo Nuestro Señor en la cruz, que se le dieron al padre fray Agustín de Castro siendo embajador en Roma, y la certificación está en el Archibo de su mesma letra y mano, y la principal certeça es los muchos milagros que el Señor hace sanando enfermos con beber agua donde se a metido*"[16].

En la exposición de Carlo Saraceni, en el Palazzo Venezia (Roma, 29 noviembre-2 marzo 2014), tuve la oportunidad de contemplar el cuadro, "Predica di san Carlo (Borromeo) durante l'ostensione del Sacro Chiodo". Esta pintura fue un encargo de doña Lucrecia, mujer de don Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos, y entonces embajador de España en Roma, al pintor para donar a un altar de San

13 AClM. VIII conde de Lemos, Correspondencia, s/f.

14 M. DE LA CONCEPCIÓN DE SAN FRANCISCO, *Memoria sobre la vida de la fundadora del Convento de Franciscas Descalzas de la ciudad de Monforte y monja del mismo. Excma. Señora doña Catalina de la Cerda y Sandoval*. Lugo, 1896.

15 En el Museo de las Madres Clarisas hay un sencillo relicario con eslabones de las cadenas de San Pedro.

16 AClM. VII condesa de Lemos, Inventarios, s/f.

Lorenzo in Lucina[17]. Esto me hizo pensar en la relación del cuadro, en cuestión, con la reliquia del Santo Clavo que se encuentra en Monforte, que como hemos mencionado fue un regalo del mismo conde al monasterio de monjas clarisas. Don Francisco, como su hermano don Pedro[18], eran muy devotos de San Carlos Borromeo, y estuvo implicado en su canonización, acaecida el 1 de noviembre de 1610. También suponemos que conocía el milagro del *Santo Clavo*, y la procesión que se hizo en Milán, en 1576, para salvar a la ciudad de la peste, así como la pintura de Gian Battista della Rovera[19], realizada en 1602, sobre la procesión del Santo Clavo.

Según la tradición, Santa Elena viajó a Jerusalén en busca de la cruz de la crucifixión, allí además de la cruz, halló los clavos. La reliquia de Milán es un "freno o morso di cavallo", es decir un "bocado de freno de caballo", realizado según se cree con uno o dos de los clavos que la santa entregó a su hijo, el emperador Constantino. En cuanto a la de Monforte, se trata de un clavo igual a los utilizados por los romanos, sección cuadrada, punta afilada y cabeza circular, semiesférica; y si tenemos en cuenta que fue regalado al VIII conde por un amigo milanés, y que en esta ciudad italiana se encontraban las que trajo la madre del emperador Constantino, es posible que sea una de las preciadas reliquias traídas por la Santa Elena de Tierra Santa.

En cuanto al relicario de la Santa Espina (lám. 2b), fue un regalo del duque de Lerma a su hija, doña Catalina. Está realizado en plata en su color y sobredorada, lapislázuli, ágatas y granates. La espina está dentro de un cuerpo prismático con una cupulilla de remate que descansa en tres cabezas de angelitos sobre tornapuntas vegetales. El nudo ovoide con óculos separados por contarios perlados. El basamento tronco-piramidal, cada frente decorado con lapislázuli, y flores de ágatas en los chaflanes, cabezas de querubines en la parte inferior. Es de procedencia italiana, y su realización data de principios del siglo XVII.

Se encuentra documentado en el ya mencionado inventario de 1647: "*En un Relicario de plata sobredorada y piedras como un pirámide está una espina de la Corona de Cristo Nuestro Señor que el excelentísimo señor don Francisco de Rojas y Sandobal dio a la excelentísima señora doña Catalina de Rojas y Sandoval, su hija, condesa de Lemos*".

El relicario de Santa Ana (lám. 3a) está realizado como un marco ornamental de plata en su color y piedras duras. En los centros laterales, diaspro verde de Córcega; las esquinas y centro inferior, diaspro leonado veteado. La parte exterior decorada

17 M. MORETTI, "Predica di san Carlo durante l'ostensione del Sacro Chiodo" y M. GALLO, "Predica di san Raimondo Nonato", en *Carlo Saraceni. Un Veneziano tra Roma e l´Europa. 1579-1620. Catálogo de la exposición*. Roma, 2013, pp. 260-263 y pp. 263-267.

18 En el viaje de regreso a España procedente de Nápoles, el VII conde de Lemos mandó hacer en Génova una lámpara de plata para la capilla de san Carlos Borromeo en Milán, importó esta pieza y su dotación, 10.000 carlines. "*Por recaudo del conde mi señor fecho en Madrid a 14 de setiembre de 1616, se mandaron rezivir en quenta al dicho thesorero, Garcia Mazo de la Vega, diez mil carlines por tantos que por mandado de su excelencia entregó en Génova al cappitan Rodrigo Lopez de Quiroga para vna lámpara de plata que le ordenó hiziese hazer y pusiese en Milán en la capilla de San Carlos Borromeo y para la dotación della por lo qual se le hazen aquí buenos los dichos 10.000 carlines*". AClM. VII conde de Lemos, Libro diario de gastos en Nápoles, 1610-1616, s/f.

19 E. BRIVIO, *The life and miracles of St. Carlo Borromeo*. Milán, 2006, p. 15.

con una profusa decoración de cortinajes recogidos con borlas, caras veladas sobre tornapuntas, mascarones, frutas, angelito alado en la parte superior y cabeza rodeada de tornapuntas vegetales en la inferior. Toda esta ornamentación da un aspecto espectacular a la pieza. El interior está ocupado por una urna con un cuerpo globular hexagonal realizado con una impresionante ágata; asas, borde de cuello, y base realizado en diaspro puro.

La reliquia de Santa Ana está colocada en el centro del cuerpo de la urna. Desconocemos la procedencia de esta excepcional pieza, ejecutada probablemente en algún obrador florentino en el primer cuarto del siglo XVII. Opinamos que esta pieza no fue realizada, en principio, para contener esta reliquia, pues según el inventario de 1647, la reliquia de Santa Ana estaba en "*un relicario de cristal y oro hay un pedaço de costilla de Santa Ana, madre de Nuestra Señora*".

En cuanto al relicario de la Soledad (lám. 3b), está realizado en madera, piedras duras, plata y bronce dorado[20]. Hace alusión a un pequeño retablito en cuyo interior se cobija una pequeña imagen de la Piedad, siguiendo el modelo de Miguel Ángel. La descripción de esta obra, que se encontraba en la Almoneda del conde, y mandada retirar por la condesa para ser enviada a Monforte, detalla su estructura: "*Otro relicario que tiene en medio la Virgen de la Soledad con nuestro Redemtor muerto en los brazos todo de bulto de plata tiene dos colunas redondas de lapizlaçuli perfiladas de latón y quatro colunas quadradas de jaspe oriental rojo y otras diversas piedras y ariva tiene una pintura poco mayor que la palma, del sacrificio de Abrahan. Está pintada en lapizlaçuli, tassose sin la pintura en quinientos y treynta ducados y la pintura la tasó el dicho Bartholome Gonçalez en doce ducados, monta todo cinco mill novecientos sesenta y dos reales*".

Como podemos observar, la descripción coincide con la pieza del museo monfortino, a excepción de las cuatro columnas cuadradas de jaspe oriental rojo que menciona, pues actualmente son dos. Creemos puede tratarse de un error, pues el total de seis columnas desequilibraría el conjunto arquitectónico. Tanto las dos pilastras de jaspe como las columnas de lapislázuli con filamento de latón tienen capiteles corintios y basas en bronce dorado. Entre ellas unas hornacinas que en su día probablemente contenían reliquias, en la parte superior e inferior oquedades rectangulares con reliquias, una de ellas ovalada, colocada posteriormente. Los pedestales decorados con lapislázuli, y entrambas diaspro. La "Piedad", de bulto redondo, en el hueco central de arco de medio punto, está situada sobre un pedestal. Chamoso[21] apunta que no creía fuera hecha para este relicario, sin embargo opinamos que la pequeña escultura pertenecía al conjunto, aunque no el pedestal. En la parte superior una placa rectangular con una miniatura de pintura al óleo sobre lapislázuli, representa el sacrificio de Isaac. Abrahán con el cuchillo dispuesto a inmolar a su hijo que se encuentra arrodillado sobre un haz de leña, al lado una hoguera y a la izquierda un ángel que detiene a Abrahán de cometer el sacrificio. Remata con un

20 M. SÁEZ GONZÁLEZ, "Relicarios y otras…" ob. cit., pp. 17-28.
21 M. CHAMOS y M. CASAMAR, ob. cit., p. 100-101.





LÁMINA 3. A. *ANÓNIMO FLORENTINO. Relicario de Santa Ana (Primer cuarto del siglo XVII).* B. *ANÓNIMO FLORENTINO. Relicario de la "Soledad" (Principio del siglo XVII). (Foto Juan Marcet).*

tímpano triangular. En conjunto, no pasa desapercibida la concepción de su traza arquitectónica a manera de arco de triunfo ni su relación con los modelos de Serlio.

Alvar González-Palacios[22] nos da a conocer algunas de estas piezas, entre otras, el pequeño retablo del museo Victoria and Albert de Londres y la del palacio Pallavicini de Roma, del segundo cuarto del siglo XVII, que son las más parecidas a la del museo de las Madres Clarisas de Monforte de Lemos, aunque en este caso se data en el primer cuarto del "seicento". Según este historiador eran encargadas, usualmente, por la corte de Roma para regalar a las devotas damas de la nobleza, algunas de ellas españolas, y pone de ejemplo la época del papa Urbano VIII y la de su sobrino el cardenal Francesco Barberini. Realizadas, muchas de ellas en Roma.

Hemos visto dos ejemplares en Florencia, similares al que es objeto de nuestro estudio, uno en el museo de Pietre Dure y el otro en el museo del Bargello.

Otras muchos piezas de cristal, plata, bronce, oro y piedras duras se encuentran en Monforte, entre ellas, un Crucificado de bronce sobre cruz de ébano con marco rectangular para reliquias; dos obeliscos de cristal, plata y bronce; una cruz relicario de plata blanca y sobredorada y madera; una cruz de cristal de roca y plata sobredorada; el relicario de San Bernabé de cristal, plata en su color y madera; y otras muchas que en un futuro daremos a conocer.

22 A. GONZÁLEZ-PALACIOS, ob. cit., pp. 62-63.

El brillo de las estrellas. Actrices y joyas en el Hollywood dorado

CARLOS SALAS GONZÁLEZ
Escuela de Arte de Murcia

Las décadas centrales del pasado siglo supusieron el periodo de mayor esplendor de toda la historia del cine. Hollywood vivía sus días dorados convertido en esa fábrica de sueños que regalaba al mundo un buen puñado de obras maestras cada año. Cineastas como Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Howard Hawks o John Ford -por citar sólo algunos de una larguísima nómina- se cuentan entre los responsables de tan espléndida producción. Pero aquel Hollywood luminoso no habría sido el mismo sin sus rutilantes estrellas. Porque los actores y actrices de aquella época eran seres divinos, gloriosos, inalcanzables. Y por eso mismo, capaces de hacer soñar en cada película, en cada escena y en cada plano a un público literalmente fascinado por lo que veía en la gran pantalla.

Para generar tal fascinación los actores tenían que encarnar con total convicción al perfecto galán, al descreído tipo duro o al héroe aventurero. Magníficos profesionales como Cary Grant, Clark Gable, Humphrey Bogart, Gary Cooper o John Wayne, entre otros muchos -una lista más que podría ocupar varias páginas-, se repartían esos papeles. Y todavía con más razón, las actrices tenían que deslumbrar al mundo entero con su hermosura. Tanto al público femenino, para quien se constituían en ineludibles referentes estéticos, como al masculino, que las tendría como su más excelso objeto de deseo. Lauren Bacall, Joan Crawford, Katherine Hepburn, Ava Gardner, Marilyn Monroe y tantísimas más, cada cual en su estilo, harían de la actriz de Hollywood el máximo exponente de glamour y belleza.

Pero esa imagen fascinante de la diva hollywodiense no sólo se sustentaba en el atractivo y el encanto naturales. A ella también contribuían decididamente la moda

y la joyería[1]. Tanto es así que los mejores diseñadores de alta costura y las principales firmas de joyas luchaban por colocar sus piezas sobre aquellos cuerpos soñados. Cada estreno o cada entrega de premios -por supuesto, con la gala de los Óscar a la cabeza- resultaba un escaparate para que dichas marcas y sus prestigiosos diseñadores mostrasen al mundo sus últimas creaciones. Porque, sin duda alguna, es la alfombra roja el telón de fondo sobre el que mejor lucen los más refinados vestidos y las joyas más deslumbrantes.

Eso sí, a muchas estrellas de aquel Hollywood sublime se les hacía corta aquella noche en la que resplandecían como auténticas reinas de la belleza. Y es que, con frecuencia, al apagarse las luces de la gala o la ceremonia de turno, como si de Cenicientas se tratase, se veían obligadas a despojarse de tan lujosas piezas. Esa es la razón de que muchas de ellas tratasen de perpetuar el sueño más allá del sortilegio de la noche. De ahí que las más afortunadas actrices hollywoodienses se convirtiesen en grandes coleccionistas de moda y joyas. Y es a este último aspecto, las piezas de alta joyería que atesoraron las más grandes actrices de aquella época, al que atenderemos en el presente trabajo.

En este sentido, resulta curioso el hecho de que las dos actrices que más puede identificar el público con las joyas y las piedras preciosas no llegasen a ser nunca grandes coleccionistas más allá de la pantalla. Nos referimos a Marilyn Monroe y Audrey Hepburn. La primera de ellas cuenta entre sus más memorables números musicales aquel que protagonizara, escaleras abajo y enfundada en un vertiginoso vestido rosa, al grito de "Diamonds are a girl's best friend" (Los diamantes son el mejor amigo de las mujeres) en la comedia de Howard Hawks *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953). Un completo juego de gargantilla, pendientes y brazaletes cuajados de diamantes subrayaban la ya de por sí explícita letra de la canción interpretada por la diva. En el estreno de la película, Marilyn lució la legendaria Luna de Baroda, un imponente diamante amarillo de 24 quilates, pero que no era de su propiedad. No obstante, también es cierto que la actriz pudo gozar en su vida fuera de la pantalla de joyas que cualquier mujer desearía, pero que en ningún caso la acercan, ni en cantidad ni en calidad, a las fastuosas colecciones que conformaron otras destacadas estrellas del celuloide. Es este un claro ejemplo del personaje que termina adquiriendo más relevancia que la persona, pues a partir de la mencionada escena en la película de Hawks, el gran público pasaría a identificar a la actriz con los diamantes y las joyas, lujos a los que, por supuesto, no renunció, pero que nunca llegaron a tener el protagonismo en su vida que sí que tuvieron para otras de sus colegas de profesión. De hecho, fueron pocas las ocasiones en las que se dejó ver con joyas. Y cuando lo hacía, éstas siempre eran sencillas, como un fino collar de ámbar o unos pendientes de diamantes que al lucirlos no los acompañaba de ninguna otra pieza[2].

1 Sobre las joyas que lucieron aquellas actrices de Hollywood en la ficción de las películas véase N. HORCAJO PALOMERO, "*Joyas de cine*. Otra forma de *ver* las joyas", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Universidad de Murcia, 2013, pp. 235-248.

2 Véase A. VICTOR, *La enciclopedia de Marilyn Monroe*. Könemann, Colonia, 2000, p. 151.

Por su parte, la encantadora Audrey Hepburn, pese a protagonizar la célebre película de Blake Edwards *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), nunca hizo ostentación de las joyas lejos de la pantalla. Más bien al contrario, pues solía destacar por su sencilla elegancia, para lo que prescindía de piezas llamativas y recargadas, dejando tan sólo lugar en sus pendientes y collares a las discretas perlas. Poco que ver con lo que acontecía en la famosa comedia de Edwards donde la desdichada Holly -el personaje interpretado por Hepburn- suspiraba frente al escaparate de Tiffany's por los extraordinarios diamantes que en él se exhibían. En efecto, la exitosa actriz no habría tenido problemas para hacerse con esas fabulosas joyas que para su personaje no eran más que prohibitivos anhelos, pero es cierto que nunca fue esa su pretensión.

Conocida es la veneración que Mae West sentía hacia las joyas, en general, y hacia los diamantes, en particular. Son varias las frases sobre dichos objetos de lujo y distinción que dejó para la historia. "Men come and go, jewels are forever" (Los hombre vienen y van, las joyas son para siempre) o "I have always felt a gift diamond shines so much better thst one you buy for yourself" (He sentido siempre que un diamante regalado brilla mucho más que uno comprado por ti mismo) son dos buenos ejemplos. Y es que la provocadora actriz, auténtico mito sexual del desinhibido Hollywood de los treinta, lucía diamantes hasta en tobilleras. También es célebre la anécdota sobre ella que contaba la periodista Charlotte Chandler, según la cual al estrechar la mano de la estrella se arañó con los diamantes que engalanaban sus dedos, accidente al que la diva reaccionó con otra de sus frases lapidarias: "They're old-cut, very sharp. That's the best kind" (Son de talla antigua, muy afilados. Son los mejores)[3].

Otras grandes actrices destacaron por ser fundamentalmente fieles a una firma concreta de joyas, aunque no hicieran ascos a lujosos obsequios salidos de otros talleres. Marlene Dietritch y su especial querencia por los diseños de Van Cleef & Arpels son un buen ejemplo. O el entusiasmo que demostraron por la italiana Bulgari intérpretes de aquella nacionalidad como Sofía Loren o Gina Lollobrigida. Pero si hay una firma que causó auténtico furor entre las actrices de aquellas décadas ésa fue Cartier. Gloria Swanson, la gran diva del Hollywood de los veinte y treinta, llegó a lucir en algunas de sus películas los dos elegantes brazaletes de platino, diamantes y cristal de roca que había adquirido en 1930[4]. Pero fueron Elizabeth Taylor, Grace Kelly y María Félix sus más notables clientas dentro del ámbito cinematográfico. Y son precisamente ellas las que protagonizarán nuestro acercamiento a las colecciones de joyas más destacadas de aquel Hollywood deslumbrante. Tres mujeres muy distintas entre sí y cuyas joyas dicen mucho de sus diversas personalidades y estilos.

3 Estas anécdotas y citas, entre otras muchas también relacionadas con la devoción que Mae West sentía hacia las piedras preciosas, se ven recogidas en CH. CHANDLER, *She always knew how. Mae West. A personal biography*. Simon & Shuster, New York, 2009.

4 Véase *El arte de Cartier*. Catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2013, p. 93.

La "doña" de los reptiles

María Félix fue una mujer de raza. En efecto, la estrella mexicana demostraba en cada gesto y en cada pose su arrebatadora personalidad. Era una actriz de carácter, apasionada. Y todo eso lo transmitía a través de una imagen fuerte, incluso agresiva. Enormes puros, sombreros de ala ancha, pieles de leopardo y colores intensos componían ese conjunto poderoso y salvaje que no estaría completo sin sus célebres joyas de reptiles.

La casa Cartier se había distinguido, a partir de los años treinta, por dar rienda suelta a su fantasía con el diseño de variadísimas piezas inspiradas en el mundo animal[5]. Insectos inofensivos, elegantes aves, felinos fascinantes y, por supuesto, imponentes reptiles. Todos ellos cuajados de diamantes, rubíes, esmeraldas, zafiros… La duquesa de Windsor, una de las más célebres clientas de Cartier, tenía una especial debilidad por las protagonizadas por panteras y tigres. Sin embrago, La Doña -era éste el apelativo por el que se conocía a María Félix- se inclinó por las pieles cuarteadas de los reptiles. En su extensa colección ya destacaban varias piezas del siglo XIX, momento en que las joyas -sobre todo brazaletes- con forma de serpiente tuvieron una gran aceptación debido al renovado interés por el exotismo del Antiguo Egipto que se generó a partir del furor romántico. Cartier ayudó a la actriz a acrecentar esa identificación con los reptiles a partir del diseño de algunas piezas verdaderamente espectaculares. La primera de ellas fue un collar con forma de serpiente que podía transformarse en brazalete. Platino, oro, diamantes y esmeraldas, además de esmalte, hicieron de ella una obra cuyo considerable grosor le terminó de conferir una poderosísima presencia. Fue realizada en 1968 (lám. 1). Tres años después quiso completar el juego de serpientes con unos pendientes de clip. Cartier volvió a utilizar metales y piedras similares, con el único detalle de cambiar las esmeraldas por rubíes. Pero fue en 1975 cuando se diseñó la más impactante de todas ellas. Sería un nuevo collar, pero esta vez conformado por dos magníficos cocodrilos. Oro, diamantes, rubíes y una gran cantidad de esmeraldas otorgaron su inconfundible aspecto a esta obra única[6]. Es cierto que las joyas de Cartier que atesoró la actriz mexicana fueron muchas más -brazaletes de doble quimera, variadas piezas de coral y piedras preciosas, bolsos de fiesta…-, pero, sin duda alguna, fueron las mencionadas joyas de reptiles, no sólo las más llamativas y valiosas, sino también las que mejor casaban con la personalidad de la diva.

La princesa de la elegancia

El cuento de hadas se hizo realidad para la bellísima Grace Kelly. Es cierto que la actriz disfrutaba de un gran éxito profesional cuando, a mediados de los cincuenta, el príncipe Rainiero de Mónaco le pidió matrimonio, lo que le supuso renunciar a su carrera en Hollywood para dedicarse en exclusiva a la tarea de princesa.

5 En este sentido, fue esencial la incorporación de Jeanne Toussaint a la dirección del departamento de alta joyería de Cartier, véase Ibídem, pp. 296-301.

6 Véase Ibídem, pp. 224-225.



LÁMINA 1. *María Félix con el collar de serpiente diseñado por Cartier.*

A la joven norteamericana le habían bastado unas pocas películas -apenas una decena- para enamorar a medio mundo. Tres de ellas las rodó a las órdenes del gran Alfred Hitchcock, siendo la última *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), cuya acción transcurría en la Costa Azul, aquel mismo escenario donde apenas un año después contraería matrimonio con el príncipe Rainiero. Y fue allí donde comenzó, ya no sólo su particular cuento de hadas y princesas, sino también su idilio con las joyas más extraordinarias. Y es que en Grace Kelly, como un hecho excepcional, confluían los dos perfiles de las clientas más exclusivas de las grandes firmas de joyería de la época: el de estrella del cine y el de representante de la realeza. No es casualidad, por lo tanto, que fuesen Cartier y Van Cleef & Arpels sus principales proveedores.

Entre las primeras joyas de Cartier en hacer aparición en la nueva vida de Grace Kelly destaca un magnífico collar de platino y diamantes, los cuales rondan un peso total de 64 quilates (lám. 2). Corresponden a aquella misma época -mediados de los

cincuenta- un conjunto de tres broches de clip de diamantes y rubíes[7], que alcanzaban los 49 quilates, y un brazalete de platino y diamantes muy parecido al tipo quimera, pero más discreto y esquemático. No obstante, la joya Cartier más emblemática de su colección fue el anillo de compromiso que Rainiero le entregó a comienzos de 1956[8]. Consistía en un fabuloso diamante de 10,47 quilates y talla esmeralda, montado sobre estructura de platino y flanqueado por otros diamantes menores de talla baguette[9].

En aquella misma década de los cincuenta también gozó de sus primeros diseños de Van Cleef & Arpels. Con motivo de su enlace, el príncipe Rainiero la obsequió con un magnífico juego de collar, anillo, brazalete y pendientes. Las piedras utilizadas fueron perlas y diamantes. El conjunto resultaba tan exclusivo como discreto, en esa línea de elegancia que le era tan propia a la nueva princesa. Otra pieza emblemática de aquellos años fue el broche Daisy, que respondía a una discreta forma floral en la que lucían, en bello contraste cromático, diamantes y zafiros. Ya por entonces la casa Van Cleef & Arpels había sido nombrada proveedora oficial del Principado de Mónaco.

Tampoco faltaron algunas piezas más atrevidas. Es el caso de los broches que representaban animales, pero en este caso con un marcado tono infantil que los diferenciaba considerablemente de los reptiles y los felinos salvajes diseñados por Cartier. Uno de ellos tenía como nombre *Canard Normandie*, siendo un simpático pajarito ejecutado en oro y platino, y engalanado con diamantes, esmeraldas y zafiros. Otro fue *Lion Ebouriffé*, un inofensivo león realizado en oro, en el que los diamantes ocupaban el hocico, las esmeraldas formaban los ojos y el ónix ponía el punto negro a la nariz.

Ya en los setenta la distinguida princesa incorporó a su extensa colección tres collares de la serie *Alhambra*. Cada uno de ellos se componía de una fina cadena de oro salpicada de pequeñas piezas tetralobulares, como si de flores esquemáticas se tratase. En cada collar dichas piezas eran de un material diferente: malaquita, carey y coral. De tal modo que el conjunto resultaba de una alegre variedad cromática, al mismo tiempo que mantenía la discreción propia de su estilo personal.

Y a mediados de dicha década, Van Cleef & Arpels tendría la responsabilidad de llevar a cabo la tiara que la princesa monegasca luciría en la boda de su primogénita, la princesa Carolina, con Philippe Jugnot, ceremonia que tendría lugar en 1978. Para su realización se transformó un collar ya existente. Se siguió una línea de cierta influencia Art Déco, en la que los volúmenes geométricos que dominaban la composición se combinaron con la disposición de algunas de las piedras en un sentido más naturalista. El resultado fue una pieza excepcional de platino y diamantes, sumando éstos 77 quilates. Una vez más, la elegancia propia de la princesa Grace tenía su más fiel reflejo en las joyas que lucía[10].

---

7 Las tres piezas fueron posteriormente montadas sobre diamantes en una tiara que lució en un retrato oficial de 1959 (lám. 2), véase Ibídem, pp. 222-223.

8 Previamente, Rainiero la había obsequiado con otro anillo de Cartier, en esta ocasión de rubíes y diamantes, pero al considerar que éstos eran demasiado pequeños para una joya de compromiso, decidió encargar el ya comentado con el gran diamante talla esmeralda.

9 Véase Ibídem, pp. 222 y 240.

10 Véase el apartado que la web oficial de Van Cleef & Arpels dedica a sus clientes más célebres



LÁMINA 2. *Grace Kelly con el collar y los tres broches, montados como diadema, de Cartier.*

La reina de diamantes

Elizabeth Taylor fue una de las estrellas más rutilantes del Hollywood de los años cincuenta y sesenta. Su eterna mirada violeta encandiló al público y hechizó a los cuantiosos varones que no pudieron resistirse a sus encantos. Entre ellos destacaron el cineasta Michael Todd y el actor Richard Burton, quienes llegaron a contraer matrimonio con la diva. Y también fueron ellos, sobre todo el segundo, los que la agasajaron con las joyas más extraordinarias[11].

Al igual que en el caso de Grace Kelly, fueron Cartier y Van Cleef & Arpels las dos principales proveedoras para la excepcional colección de joyas de la actriz.

y sus principales encargos: www.vancleefarpels.com

11 Da buena cuenta de la excepcional importancia que dio la actriz a las joyas en su vida el hecho de que les dedicase todo un libro de memorias, véase E. TAYLOR, *My Love Affair with Jewelry*. Simon & Shuster, New York, 2002.

Michael Todd le regaló en 1957 un espectacular conjunto de Cartier compuesto por collar, brazalete y pendientes, piezas de platino y oro en las que brillaban multitud de diamantes de tallas redonda, baguette y fantasía, junto a fabulosos rubíes[12] (lám 3). La más destacada de ellas es el collar, que en su forma de picos recuerda poderosamente a otra obra de Cartier, el collar *Draperie* de la duquesa de Windsor, de 1948, aunque éste resultase cromáticamente más llamativo al combinar amatistas, turquesas, diamantes y oro amarillo.

En la década siguiente fue Richard Burton quien obsequió a la actriz con piedras y joyas de tan extraordinario valor que harían de su colección objeto de admiración mundial. Una de esas piezas emblemáticas fue el diamante *Taylor Burton*, de 69,46 quilates, montado originalmente por Cartier como anillo y después como pieza central de un collar. Burton también se hizo mediante subasta con la histórica *Peregrina*, fabulosa perla que había sido lucida por numerosas reinas desde el siglo XVI[13]. Se la regaló a su esposa en 1969. La actriz encargó a Cartier la realización de un fastuoso collar de diamantes, rubíes y perlas, donde luciría con especial protagonismo la gran *Peregrina*. Poco después sería el turno de otra piedra legendaria: el diamante *Taj Mahal*. Data del siglo XVII y en su nuevo montaje, también realizado por Cartier, pendería de una espléndida cadena de oro y rubíes[14].

De Van Cleef & Arpels destaca un anillo que Burton le regaló en la Navidad de 1968. En él, ocho diamantes circundan un fabuloso rubí. A principios de los setenta, al convertirse la diva en abuela, la volvió a obsequiar con un conjunto de la misma firma. Lo formaban unos elegantes pendientes y un ostentoso collar, ambas piezas de oro y diamantes. El collar está protagonizado por la cabeza de un felino salvaje que sujeta dos aros con su boca a modo de aldaba. Los pendientes, más discretos, remiten a formas florales.

También la italiana Bulgari fascinó a Liz Taylor. Piezas tan variadas como un collar de zafiros y diamantes, que Richard Burton le regaló en 1972, o un espejo de mano llamado *Cleopatra*, realizado en oro y turquesas y de inspiración egipcia, así lo demuestran. Pero entre las joyas de esta firma que atesoró la actriz destaca un espléndido conjunto de diamantes y esmeraldas formado por collar, pendientes, anillo y brazalete. Dicho juego también fue un regalo de Burton a mediados de los sesenta.

Fuera de estas tres grandes firmas también se pueden encontrar numerosas joyas en su interminable colección. Algunas de ellas serían diseños de Boucheron, JAR o Tiffany. Un trabajo de Jean Schlumberger para Tiffany & Co. fue el espectacular broche de oro, diamantes y zafiros que Burton le regaló en el verano de 1964 con motivo del estreno de *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*), película

---

12 En el collar se cuentan ocho rubíes, aunque en un principio eran un total de diecinueve los que lucían en esta pieza, véase *El arte de Cartier* ob. cit., p. 238.

13 Sobre la apasionante historia de esta perla, sus sucesivos poseedores y las incógnitas surgidas acerca de su paradero, véase V. LÓPEZ DEL RIEGO, *El Darién y sus perlas: historia de Vasco Núñez de Balboa*. Incipit, Madrid, 2006, pp. 187-198.

14 Sobre ésta y otras joyas de la actriz se narran diferentes episodios a lo largo de una obra que analiza su tormentosa historia de amor con Richard Burton, véase S. KASHNER y N. SCHOENBERGER, *El amor y la furia.* Lumen, Barcelona, 2010.



LÁMINA 3. *Elizabeth Taylor con el conjunto de Cartier que le regaló Michael Todd.*

que el actor protagonizó junto a Ava Gardner a las órdenes de John Huston. Otras piezas emblemáticas de su fastuosa colección serían el broche Príncipe de Gales, cuya primera propietaria fue la duquesa de Windsor, el triple anillo de diamantes Ping-Pong, que le regaló Burton con la excusa de haber ganado una partida de este deporte, o el mítico diamante *Krupp*, de 33'19 quilates, que se conocería con su propio nombre después de que pasara a engrosar su colección en 1968. Y así se podría continuar enumerando joyas en un larguísimo y radiante etcétera.

En definitiva, a través de estos tres poderosos ejemplos hemos podido comprobar cómo las estrellas de aquel Hollywood de ensueño se podían codear, en lo que a joyas se refiere, con duquesas, princesas y reinas, sin ningún tipo de complejo, hasta el punto de llegar a arrebatarles las más deseadas piezas en las subastas. También hemos podido observar cómo las joyas que atesoraron y lucieron estas actrices son un elocuente reflejo de sus distintas personalidades: la fiereza extravagante de María Félix, la elegancia discreta de Grace Kelly o la ostentación sensual de Liz Taylor. Toda una diversidad de formas, materiales y colores que terminaron por crear un universo de joyas tan variado como fastuoso, tan deslumbrante como complejo.

La trayectoria artística del platero Francisco de Valderrama

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

La platería sevillana de la segunda mitad del Quinientos vivirá un periodo de gran esplendor. Es, sin duda, su primera Edad de Oro, y todo ello gracias a la riqueza en la que vivía una ciudad amparada por el comercio indiano, que determinó un importante patrocinio y mecenazgo artístico, y generó la concurrencia de una serie de artistas que supieron materializar los deseos de grandeza y novedad que afloraban en el ideario ciudadano hispalense. La coincidencia en la ciudad de los más grandes artistas de este oficio, entre los que se encontraban Juan de Arfe y Villafañe, Francisco Merino y Francisco de Alfaro, oriundos de otras tierras, harán de la capital andaluza el foco de irradiación de una nueva estética, la manierista, cuyas novedades fueron plasmadas en obras como la gran custodia, la cruz patriarcal y el sagrario de la Catedral de Sevilla. Gracias a estas señeras creaciones, estos artistas quedaron en la memoria histórica de la ciudad, silenciando por ello, con el paso del tiempo, a otros creadores que tuvieron renombre entre sus contemporáneos. Ello fue lo que sucedió con la figura de Francisco de Valderrama, un platero de prestigio en su época, del que, hasta no hace mucho tiempo, nada se conocía, y que gracias al descubrimiento que hicimos sobre su autoría de las mazas del Ayuntamiento de Sevilla, permitieron reconocer en él a un valioso artista[1]. Ahora pues, vamos a ampliar

1 A.J. SANTOS, "Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del Ayuntamiento de Sevilla". *Archivo Español de Arte* nº 326 (2009), pp. 155-168. Gestoso en su diccionario lo incluyó en la nómina de plateros, e incluso hizo referencia al contrato de unas mazas con el consistorio hispalense, pero nunca se vincularon a las obras que hoy se conservan en dicha institución. La ausencia posterior de obras de su obrador y de punzones personales hizo que pasase desapercibido en los estudios que sobre platería sevillana se han realizado. J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde los siglos XIII al XVIII*. Sevilla, 1900, vol. II, p. 340.

el conocimiento sobre su persona, centrándonos en su faceta artística, necesitada de una revisión, de un reconocimiento y de una recuperación en la historia de la orfebrería de esta ciudad.

Como hemos hecho mención, Francisco de Valderrama pertenece a la generación de artistas más creativa de esta ciudad. Sin duda debió nacer allá por los comedios del siglo, al igual que lo hicieron Ballesteros el Mozo o Francisco de Alfaro, ya que el primer dato que tenemos es el de la celebración de su matrimonio el 11 de septiembre de 1570 en la parroquia sevillana de San Vicente[2]. En este momento aludía a que era nacido en esta misma ciudad y que se desposaba con Juana de Morales, igualmente sevillana e hija de Benito de Morales y de María Cruz López, asistiendo como testigos Hernando de Ballesteros el Viejo y su hijo. La comparecencia de estos dos orfebres puede alertarnos de su posible formación en este taller, el más importante en estos momentos, ya que regentaban la platería catedralicia, los principales cargos del gremio y, sin duda, eran los más influyentes de la ciudad. No obstante, también podría haberlo hecho con la familia de su esposa pues, aunque desconozcamos con certeza si su suegro Benito de Morales ejercía este oficio, sí fue oribe su cuñado Pedro Morales de Moreta, quien le avalará en alguna que otra contratación y además fue un importante miembro del gremio de plateros, siendo su Padre Mayor en 1583[3]. Lo que sí creemos que pudo coincidir con esta celebración fue su emancipación artística, es decir, su aprobación como maestro en el oficio y la apertura de una tienda propia en la calle de las Gradas, donde en estos momentos se va a asentar este platero[4].

No son muy numerosos los datos de estos primeros años de andadura profesional. No obstante, sí conocemos su relación con los círculos artísticos más destacados de la época, especialmente con los de la Catedral de Sevilla, y no sólo con los referidos orfebres catedralicios sino también con los pintores Luis de Valdivieso y Juan de Salcedo, maestros que a menudo trabajaban para el templo metropolitano[5]. Ello dice mucho de su buena posición dentro del mundo de las artes en la capital andaluza y de una reputación que sin duda se acrecentará, hasta el punto de ser reclamado para la formación de discípulos foráneos, como fue el caso del aprendizaje del hijo del platero granadino Pedro de Aguilar. Concretamente este orfebre apoderó,

2 M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Sevilla, 2006, p. 32.

3 J. GESTOSO, ob. cit., p. 260. Hemos hallado referencias a un Benito de Morales albañil que compareció en el concurso de adjudicación de la obra de albañilería de la casa de los plateros en 1541. M.J. SANZ, "Reforma en una casa de los plateros, en 1541". *Laboratorio de Arte* nº 21 (2008-2009), pp. 357-367.

4 Ello sucedió en el caso de Ballesteros el Mozo, Francisco de Alfaro y otros oficiales similares que trabajaron en la ciudad de Sevilla en estos años. A.J. SANTOS, *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007; M.J. SANZ y A.J. SANTOS, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013.

5 Aparece como fiador en el contrato entre Luis de Valdivieso y Juan de Salcedo del 9 de enero de 1571 donde se reparten la pintura y el dorado de un retablo para el retablo mayor de la Iglesia de San Miguel de Alcalá de Guadaíra. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (en adelante AHPSe. SPNSe.), legajo 7354, oficio 12, libro de 1529 y 1571, sin foliar.

el 5 de mayo de 1571, al mercader sevillano Francisco Rodríguez para que buscase un taller de calidad y acreditado en Sevilla para que se formase su hijo Jerónimo de Aguilar[6]. Rodríguez, el 18 de ese mismo mes, lograba ejecutar el encargo, y concertaba con Valderrama dicho aprendizaje por el tiempo de cuatro años y con la finalidad de que el granadino finalmente superase su examen y se estableciese en Sevilla[7]. La elevada cuantía del pago de dicha formación, 20 ducados, pone de manifiesto su reputación como buen profesional, lo que determinará que asimismo fuese elegido por otros jóvenes o por sus progenitores para recibir una formación de calidad. Nuevamente tenemos el ejemplo en el contrato que va a firmar Álvaro de Castro, vecino de la villa madrileña de Torrejón de Velasco con Francisco de Valderrama el 9 de abril de 1573, donde se establecía el aprendizaje del hijo del primero, el joven de doce años llamado Claudio, por una duración de seis años, recibiendo nuestro orfebre una cantidad similar al anterior contrato[8].

Pero no sólo era asistido por aprendices, sino también por oficiales. De estos conocemos a Pedro Juanello, al que él denomina como *su obrero* en un documento fechado el 13 de marzo de 1576. En él se hacía deudor del referido oficial para que éste labrara tres piezas de plata para Simón de Fuentes y su esposa Francisca Jacome, vecinos de Triana y arribados desde la Nueva España, concretamente un jarro, una taza y un salero, de 7 marcos y 1 onza de peso[9]. Piezas que debían haber estado acabadas en octubre de este año y que ahora lo debían estar para agosto de 1577, comprometiéndose el maestro a realizarlas él mismo si fuese necesario.

Por estos años decide trasladar su vivienda a los altos de la torre del Arco del Postigo del Aceite, en la misma collación de Santa María, los cuales se los arrienda a un mercader, Alonso Ortiz, por tres años y a razón de 10 reales cada mensualidad, el 9 de abril de 1579[10]. Vivienda que alternaría con su taller en la calle de las Gradas, del que a partir de 1580 se incrementan las noticias sobre su actividad, despuntándose, ahora sí, como uno de los creadores más fructíferos de la ciudad.

El primero de los encargos eclesiásticos conocidos es el que le llega desde la parroquia de Santa María la Coronada de Medina Sidonia (Cádiz) en diciembre de 1579. Esta iglesia le encargaba dos ciriales, cuyo primer pago de 74.800 maravedíes se lo efectuó Juan Benítez Camacho, clérigo y capellán de coro de la catedral hispalense, el 12 de enero de 1580[11]. Una obra que debió gustar en el obispado gaditano, cuya segunda sede se encontraba en dicho templo, ya que en ese mismo año, concretamente el 7 de abril, le encomendaba otra pareja de ciriales para la parroquia de Vejer de la Frontera, los cuales pesaron 30 marcos[12]; unas obras que desgraciadamente

6 AHPSe. SPNSe., legajo 7375, oficio 12, libro de 1571, ff. 1040r-1041r.
7 AHPSe. SPNSe., legajo 7375, oficio 12, libro de 1571, ff. 1041r-1043r.
8 AHPSe. SPNSe., legajo 8397, oficio 14, libro de 1573, sin foliar.
9 AHPSe. SPNSe., legajo 7784, oficio 13, libro de 1576, ff. 863v-864v.
10 AHPSe. SPNSe., legajo 12453, oficio 19, libro 3º de 1579, f. 36v.
11 AHPSe. SPNSe., legajo 8410, oficio 14, libro 1º de 1580, ff. 578v-580r.
12 E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909).* Madrid, 1934, vol. I, p. 557.

no se conservan. En este mismo año, se comprometía junto a su esposa a pagar a su cuñado Pedro Morales de Moreta 3000 reales de plata, posiblemente por alguna cuestión familiar[13], y recibía junto a Juan Maldonado, 16 reales por la tasación que había realizado en la Capilla de la Antigua de la Catedral y otros tantos por aderezar los candelabros del Altar Mayor catedralicio[14]. Unas labores de tasación y reparo en la Catedral que se mantendrán y que delatan ser una persona de confianza para el cabildo.

Pero como hemos podido comprobar, aún no hemos hecho alusión a ninguna obra conservada y por consiguiente no hemos tenido ocasión de comprobar el ideario estético que practicaba. Una incógnita que se resuelve con la siguiente información conocida sobre su vida, y es el trascendente encuentro con la obra de Francisco Merino, verdadero impulsor del manierismo que luego proyectará en las mazas capitulares. En concreto se trata de su concurrencia en Córdoba a la almoneda de los bienes del obispo cordobés Fray Bernardo de Fresneda el 23 de mayo de 1581[15]. Para este prelado, Francisco Merino había trabajado en varias piezas de plata, entre las que se encontraban una cruz procesional, una cruz de altar, un arca sacramental, unas andas, una imagen de la Virgen y una custodia. Pero la repentina muerte del obispo y sus deudas con las bulas de la Santa Cruzada, determinaron que su comisario general, don Pedro Velarde, decretase el embargo de sus bienes. Por esta causa, Merino se vio entonces obligado a entregar toda la plata del finado, tanto la labrada como la que aún estaba por trabajar, y el referido comisario le pidió que la valorase para poder saber su valor y atender las cuantías adeudadas. Por esta razón, el provisor general de la ciudad y su arzobispado, don Francisco Velarde de la Concha, mandó ponerlas en almoneda. Y aquí entra en escena nuestro protagonista, quien adquirió para sí el lote de 380 marcos de plata compuesto por una cruz grande de manga de 28 marcos y 1 real por un valor total de 122.458 maravedíes, una cruz pequeña de altar, rematada por Valderrama en 52.000 maravedíes, y cuyo peso se ajustó en 9 marcos, 7 onzas y 1 real, y un arca para el Santísimo Sacramento de 124 marcos, 4 onzas y 1 real y medio, cuya hechura la remató en 50 ducados, lo que junto a su peso le costó 293.980 maravedíes. No obstante, sobre esta última pieza, quedaba abierta su venta a un mejor postor, ya que si para agosto de dicho año, alguna persona hubiese dado más de los referidos 50 ducados por su hechura, Valderrama se obligaba a entregarla, con la consiguiente devolución de lo pagado. En este sentido, no se dice nada de las cruces, aunque lo que sí sabemos es que la cruz de manga finalmente pasó al monasterio cordobés de Valparaíso[16]. Su prior

13 AHPSe. SPNSe., legajo 8410, oficio 14, libro 1º de 1580, ff. 190r-190v.

14 J. GESTOSO, ob. cit., p. 340.

15 Toda la información que seguidamente se expone sobre este hecho ha sido extraída del importante estudio realizado por M.T. DABRIO, "El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaiso", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 263-280.

16 La doctora Dabrio alude a que esta situación la sufría el lote completo, pero en el documento hace alusión a que "*…si de aquí a fin de agosto de este presente año de ochenta y uno hubiese alguna persona que pujase la hechura de la dicha arca y diese maravedíes por ella que los cincuenta ducados en*

había concertado una cruz de similares características tres días más tarde de la almoneda, y posiblemente Merino la volvería a comprar a Valderrama para reformarla, enriquecerla y así destinarla a esta institución monástica, tal y como está constatado por la documentación[17]. Lo cierto es que Valderrama tuvo en su poder las piezas de Merino y que, sin que se demuestre lo contrario, la cruz de altar y el arca sacramental pasaron a Sevilla, donde posiblemente vendió a alguna institución religiosa, ya que, teniendo en cuenta la calidad de su creador, no creemos que las fundiese.

Lo cierto es que todos estos datos expuestos coinciden con el encargo que un año después se le hace a Valderrama en Sevilla y que pudo tener como referente el modelo de Merino. Asentado a partir de esta época en la collación de san Isidoro, en la calle de la Cabeza del Rey don Pedro, concertó con el mayordomo de su parroquia homónima don Bernardino de Alcalá, el 27 de abril de 1582, la hechura "*…de una cruz rica grande de plata…*", con un peso de 15 marcos conforme a un dibujo que el platero había realizado exprofeso para este acuerdo. Se comprometían el platero a tenerla terminada en agosto y el mayordomo a darle por su hechura 200 reales más los referidos marcos de plata, siendo el fiador del primero, su cuñado Pedro de Morales Moreta[18]. No obstante, la obra no se finiquitó hasta dos años más tarde, concretamente el 12 de abril de 1584, cuando el mayordomo le pagó 148.177 maravedíes por 12 marcos y 4 onzas de plata que puso el platero de más sobre los 14 marcos y 4 onzas tomadas de la antigua cruz parroquial, y que eran los que en principio se habían establecido. Un aumento autorizado por el provisor episcopal Íñigo de Lisiñana y que daba como resultado final una cruz de 27 marcos, uno menos que la que había adquirido en la almoneda de Córdoba[19].

Lo cierto es que si no tuviésemos la seguridad de que la referida cruz cordobesa pasó al monasterio jerónimo, nos pensaríamos seriamente en una posible reventa del crucero a esta iglesia sevillana. Sin embargo, creemos verosímil que esta nueva creación siguiese las pautas de Merino, más cuando el éxito que estaban teniendo sus obras por tierras andaluzas, traería como resultado finalmente la adquisición por parte del cabildo catedralicio de su cruz patriarcal en 1587[20]. Y ello lo creemos si tenemos en cuenta la pintura donde pensamos que hay una reproducción más o menos fiel de esta cruz hoy día perdida y suplantada por un ejemplar del periodo rococó. De hecho, no muy lejano en el tiempo, concretamente en 1613, esta misma parroquial encargaría al pintor Juan de Roelas un gran lienzo de altar donde se

que se remató en el dicho Francisco de Valderrama quedase abierto el remate para que se pudiesen recibir y recibiesen las posturas y pujas que se hiciesen y el dicho Francisco de Valderrama fuese obligado y se obligase a volver la dicha arca al mayor ponedor en quien se rematase en el dicho término restituia y dándose al dicho Francisco de Valderrama los maravedíes que por ella hubiese pagado…". Extraído del documento primero del apéndice documental de Ibídem, p. 276.

17 R. RAMÍREZ DEL ARELLANO, "Excursiones por la Sierra de Córdoba al monasterio de San Jerónimo de Valparaíso". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* nº 99 (1901), pp. 102-103.

18 AHPSe. SPNSe., legajo 12472, oficio 19, libro 3º de 1582, f. 1107r-1107v.

19 AHPSe. SPNSe., legajo 12485, oficio 19, libro 2º de 1584, ff. 1091v-1092v.

20 A.J. SANTOS, "La cruz patriarcal de Francisco Merino y su inmediata influencia en Andalucía y Castilla". *Laboratorio de Arte* nº 25 (2013), pp. 235-253.

reproducía *El Tránsito de San Isidoro* y que actualmente se encuentra en el retablo mayor de dicho templo. En él, tal y como se estipulaba en sus capitulaciones, y como buen pintor del primer barroco, reprodujo al arzobispo hispalense rodeado del clero local y con"*...sus insignias de arzobispo y un crucero puesto sobre un paño de cilicio y ceniza…*"[21]. El resultado fue la contextualización del hecho histórico en los mismos tiempos del pintor, con una clara reproducción del ambiente eclesiástico de los primeros años del siglo XVII, donde se advierte como, de manera realista e inmediata, retrata al clero parroquial y a las personalidades que financiaron probablemente este gran retablo. En este sentido, el pintor pudo hacer lo propio con el crucero al que se alude en el contrato, cuyo diseño responde a una obra claramente manierista de estirpe merinense (lám. 1). Y así lo creemos si tenemos en cuenta que lo que se pretendía con este tipo de representaciones pictóricas, no era otra cosa más que involucrar al fiel con el hecho milagroso representado, y se sintiese totalmente identificado con lo que estaba aconteciendo ante sus ojos, tanto con los personajes como con el escenario donde habitualmente se desarrollaba la liturgia, incluyendo su propio ajuar[22]. De ahí que la cruz, si bien, ante la presencia del segundo travesaño propio de la dignidad arzobispal representada, podría pensarse en una recreación de la obra catedralicia antes mencionada, el nudo es totalmente diferente, acercándose a soluciones que en estos años y con posterioridad el propio Merino dará a otros cruceros salidos de su taller[23]. De hecho, es de un solo cuerpo, con columnas en los ángulos, capillas adinteladas con frontones, y casquete semiesférico que se remata con una cruz de perfiles rectos y extremos en forma de cartelas ovaladas, emparentada especialmente también con las cruces de Francisco de Alfaro[24]. Por lo tanto, creemos ver en esta pintura la posible recreación de la cruz que labró para este templo parroquial, recordando además aquella que tuvo en su poder un año antes en la almoneda cordobesa, y que preconiza, sin duda, el estilo puramente manierista que proyectará en sus mazas.

Asimismo esta cruz de San Isidoro es la cabeza de serie de los trabajos que va a realizar bajo el patrocinio del referido canónigo y provisor del arzobispado hispalense don Íñigo de Lisiñana. El siguiente le llegará el 19 de junio de 1586, cuando se le encargue la realización de un conjunto de platería para las iglesias mayores de Rota y del Puerto de Santa María, avalándole nuevamente su cuñado[25]. El grupo más nutrido era para la parroquia roteña, a la que Valderrama debía hacer una custodia de plata portátil con una altura de tres cuartas (unos 60 cm) y un peso de 24 marcos, con una oscilación de 2 marcos más o menos en el resultado final. La fábrica roteña se comprometía a pagarle 7 ducados por cada marco labrado, sin ninguna subida en

21 M. BAGO Y QUINTANILLA, *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1928, vol. II, p. 72.

22 E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, p. 146.

23 A.J. SANTOS, "La cruz patriarcal de Francisco Merino…" ob. cit., pp. 235-253.

24 Véase su relación con las cruces de Arahal, Carmona, Marchena y Monesterio, las cuales siguen el modelo de Merino. M.J. SANZ y A.J. SANTOS, ob. cit., pp. 128-137.

25 AHPSe. SPNSe., legajo 16731, oficio 24, libro 2º de 1586, ff. 291v-293r.

el precio si la tasación final fuese mayor. También para esta misma parroquial debía hacer dos candeleros de plata para el altar mayor, de 7 marcos de plata cada uno y a un precio su hechura de 7 ducados por marcos, estableciéndose la misma condición de entrega que el ostensorio. De estas piezas no hay rastro en el rico conjunto de platería de este templo[26]. La misma situación se presenta en las hechuras que se conciertan en este mismo contrato para la Iglesia de Santa María de los Milagros del Puerto de Santa María. Concretamente dos cetros de 8 marcos de plata cada uno y dos candeleros de 12 marcos para el altar mayor, recibiendo de hechura de los cetros 5 ducados por marco y 40 reales por cada marco de los candelabros. Igualmente se compromete a ejecutar unas crismeras a 6 ducados el marco, sin que se especifique en el documento el peso concreto que habría de tener. En ambos casos debía entregar la plata labrada el día del Corpus Christi de 1587, y tal y como sucedía con las piezas roteñas, tampoco encontramos en el templo mayor de esta última ciudad gaditana resto alguno de sus trabajos.



LÁMINA 1. *JUAN DE ROELAS. Tránsito de San Isidoro, detalle de la cruz procesional (1613). Parroquia de San Isidoro, Sevilla.*

Otro encargo del mismo canónigo y provisor fueron las andas eucarísticas que labró en estos años para la Colegiata de Osuna. Sin que tampoco quede resto y sepamos cómo pudo ser su proyecto inicial, conocemos esta noticias gracias a un documento, fechado el 10 de noviembre de 1586, donde Valderrama apoderaba a

26 P. NIEVA, *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O.* Rota, 1995.

Rodrigo Marín Navarro, para que demandase a don Iñigo de Lisiñana y al notario apostólico Juan Andrés Avaza, el cumplimiento de lo acordado con el mayordomo de la iglesia mayor ursaonense y le pagasen 520 reales por la plata puesta en las andas que estaba labrando[27].

Y precisamente cuando estaba trabajando en estas obras, le llegará su más importante y única creación conservada hasta el día de hoy. Se trata de las mazas capitulares del Ayuntamiento de Sevilla (lám. 2), una obra que habla claramente de la relevancia adquirida en estos momentos en la ciudad, cuyos regidores en vez de recurrir a los plateros eclesiásticos más destacados, como el catedralicio Hernando de Ballesteros el Mozo o el episcopal Francisco de Alfaro, llamaron a este maestro cuya labor debía también sobresalir en el panorama artístico de su época[28].

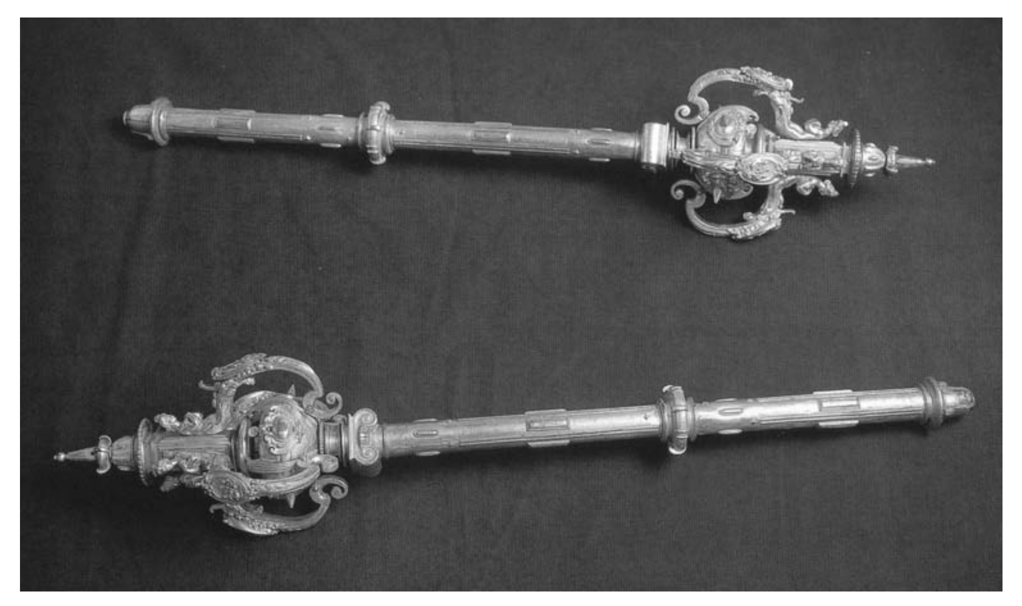


LÁMINA 2. *FRANCISCO DE VALDERRAMA. Mazas capitulares (1587). Ayuntamiento de Sevilla.*

El proyecto se gestó en el cabildo celebrado el viernes 19 de octubre de 1586, presidido por el asistente de la ciudad don Juan Hurtado de Mendoza, Conde de Orgaz. En dicha reunión se acordó la necesidad de renovar las prendas de plata que portaban los maceros en los cortejos civiles del concejo, para lo cual se comisionó al procurador mayor y veinticuatro de Sevilla, don Diego Núñez Pérez. Este regidor, después de varios meses, decidió encargar el trabajo a Valderrama. El concierto se escrituró el 16 de enero de 1587[29]. En él se menciona que el platero había presentado

27 AHPSe. SPNSe., legajo 11603, oficio 18, libro 1º de 1586, f. 1040r-1040v.
28 A.J. SANTOS, "Francisco de Valderrama…" ob. cit., pp. 155-168.
29 AHPSe. SPNSe., legajo 14335, oficio 21, libro 1º de 1587, ff. 862r-863v.

un diseño que fue aceptado por el cabildo, comprometiéndose a entregar el trabajo perfectamente acabado el día del Corpus Christi de ese mismo año, celebración en la que, al igual que aún hoy lo sigue haciendo, la corporación municipal debía ir escoltada por sus maceros portando estas nuevas prendas argénteas. Para la plata se le entregaban 200 ducados por parte del mayordomo del concejo, algo que días más tarde también quedaba registrado en las cuentas capitulares[30]. La tasación de la obra la harían dos plateros expertos que fijarían el valor de la hechura, aunque la calidad del trabajo debía ser ratificada por Diego Núñez y el escultor Gaspar Núñez Delgado. En caso de incumplimiento de lo pactado, el platero se comprometía a una serie de contraprestaciones que salvaran la confianza puesta en él por el procurador. Así pues, si finalmente no fuesen entregadas en la fecha estipulada para ello, y aunque lo hiciera al día siguiente, el cabildo se reservaba el derecho de no retribuirle la mencionada hechura. Igualmente, Diego Núñez podía retirar este encargo si a la postre no se cumplía con lo establecido, además de dárselo a otro oficial experto en el oficio para que las concluyera, debiendo devolver Valderrama los mencionados 200 ducados y la plata vieja, junto a todas las tasas, menoscabos e intereses que por esta contrariedad se pudieran causar en las arcas capitulares. Los testigos que respaldaron esta conveniencia fueron los escribanos Gaspar Pérez Agudo y Diego Sánchez de Aguilar.

Días más tarde, concretamente el 21 de enero, a esta escritura se le adjuntó un escrito donde se establecía el fiador del platero, que recayó en la persona de Jerónimo Sánchez Coello, pintor de imaginería[31], quien se comprometió a respaldar la deuda contraída por Valderrama, siendo testigos en esta ocasión el platero de oro Rodrigo Ponce y el procurador Francisco Sánchez Salguero, además de los escribanos Juan de Aguilar y Francisco del Carpio.

Con este último trámite quedaba cerrada la escritura de obligación de las mazas y las armas de los maceros del cabildo hispalense, siendo a partir de este momento cometido de su mayordomo hacer el libramiento oportuno del dinero y la plata que se mencionaba en la misma. Ello sucedió el mismo día en el que se añadió el fiador de Valderrama, siendo Hernando de Toledo el encargado de desembolsar los 200 ducados en reales, valorados en 74.800 maravedíes, además de la plata vieja para que el platero iniciase su trabajo. Otros 100 ducados le fueron entregados por don Diego de Almonacid, mayordomo de los propios y rentas de la ciudad, según consta de la carta de pago que Valderrama le otorgó el 27 de abril de este mismo año, los cuales, tal y como rezaba la obligación, serían de la demasía en plata que finalmente tuvieron ambas piezas[32]. El último pago data del 29 de febrero de 1589, cuando recibía 40.732 maravedíes[33].

30 Este es el documento que recoge Gestoso, donde el mayordomo Hernando de Toledo declara que se le debían de entregar a Valderrama los 200 ducados que se habían estipulado en el concierto. J. GESTOSO, ob. cit., p. 340.

31 Sobre este pintor, hermano de Alonso Sánchez Coello. L. MALO y A.J. SANTOS, "Jerónimo Sánchez Coello: un discípulo de Tiziano en Sevilla". *Archivo Español de Arte* nº 345 (2014), pp. 21-34.

32 AHPSe. SPNSe., legajo 14338, oficio 21, libro 4º de 1587, f. 927r-v.

33 AHPSe. SPNSe., legajo 3531, oficio 5, libro 1º de 1589, sin foliar.

De este encargo, sólo nos han llegado las referidas mazas, una de las creaciones más señeras del manierismo sevillano. Su diseño y estilo siempre han sido representes de la calidad de la platería de este periodo histórico, hasta el punto que erróneamente siempre se le había atribuido a su compañero y rival Francisco de Alfaro, basándose en la interpretación del anagrama que incluye en el interior de una de las asas de las mazas y que ya tuvimos ocasión de argumentar que se trataba de la firma de nuestro protagonista[34].

La maza está compuesta por un varal rematado por una cabeza con asas. Siguiendo fielmente presupuestos clasicistas, la vara va a simular una elegante y estilizada columna jónica, en la que además de segmentar su fuste en dos partes a través de una saliente arandela con costillitas, sus tradicionales estrías son emuladas a través de rectángulos y óvalos resaltados, perfilados por delicadas foliáceas, todo ello dentro de un lenguaje manierista que se impondrá en las décadas siguientes en la platería hispánica. El delicado y minucioso tratamiento del capitel jónico en el que no existe ningún alarde decorativo, tan sólo las elegantes volutas enroscadas y las clásicas ovas recorriendo su toro, delata su exacto conocimiento y seguimiento de las lecciones librescas que se prodigaban en los círculos artísticos sevillanos más selectos. Sin duda, se evidencia en este diseño la influencia de Merino, de quien pudo conocer un vástago similar en la cruz grande que adquirió en la almoneda de Córdoba y que también se reproduce en el lienzo del *Tránsito de San Isidoro*, posible trasunto de una obra suya.

Su destreza y elevado conocimiento humanístico se muestra igualmente en la resolución de las cabezas de estas mazas[35]. La proporción conseguida a través de la superposición de los diferentes cuerpos geométricos en decreciente y en una disposición piramidal, va a ser un claro adelanto de lo que serán las composiciones manieristas de la primera mitad del Seiscientos. Así, el cuerpo esferoide y aovado soportando el alargado paralelepípedo cajeado coronado por una cupulilla con gallones y óvalos sobre la que se levanta una pirámide apoyada en un cuarto bocel, nos dicen mucho de sus incursiones en las novedades escurialenses. Ello se aprecia en la sobriedad constructiva a base de la combinación de formas cuadradas y circulares, matizada gracias a las estilizadas asas antropomorfas y a los distintos adornos que, sin perder la rigurosidad geometría, van a conferirle un aspecto mucho más decorativo. En este punto, podríamos advertir cierta relación con algunos de los diseños ornamentales de portadas que Hernán Ruiz el Joven incluye en su tratado[36].

Las tarjetas que aparecen en el cuerpo esferoide también son novedosas en el ámbito de la platería, enlazando con lo más aventajado del arte sevillano de su época.

---

34 De hecho serán este tipo de inscripciones las que dominen a partir de ahora el panorama de la platería sevillana, ya que las marcas de autorías estaban totalmente en desuso. A.J. SANTOS, "Francisco de Valderrama…" ob. cit., pp. 155-168.

35 La originalidad de su diseño está en seguir el modelo abalaustrado y no el arquitectónico de la tradición gótica, que incluso postulaba Juan de Arfe. J. ARFE*, De varia conmensuración para la escultura y la architectura*. Sevilla, 1587, libro IV, capítulo III, figura 3.

36 H. RUIZ EL JOVEN, *Libro de Arquitectura.* Edición Facsímil. Sevilla, 1998, ff. 73, 90, 92.

Bien es cierto que estos motivos surgen en la platería sevillana, al igual que en otras partes de España, a mediados de la centuria[37], sin embargo, su resolución es mucho más simple, elegante y geométrica, de clara estirpe romanista y libresca[38].

Las asas son las cuatro figuras femeninas desnudas que se llevan sus manos cruzadas al pecho ocultando su desnudez como si fueran púdicas Afroditas, y cuyas extremidades se convierten en las volutas vegetales, sin duda una de las mejores muestras de la escultura en plata de estos años. Claramente, la referencia en la resolución de este tipo de figuración la encontramos en los términos renacentistas difundidos por Europa desde mediados de siglo a través de las estampas de Cornelis Floris, Cornelis Bos, Vredeman de Vries, Virgil Solis y Marcoantonio Raimondi[39]. En Sevilla fueron introducidos por Ballesteros el Viejo en sus preciosas arquetas relicarios de la Catedral de Sevilla, aunque aquí la movilidad adquirida por los mismos y su disposición a manera de asa son lo verdaderamente novedoso. Además, la elección de estas asas antropomorfas parece que no fue fortuita, y pudo estar vinculada con el propio vástago jónico, ya que, como bien argumentaba el propio Serlio en el Libro Cuarto de su tratado de arquitectura, a la hora de resolver una pieza ornamental, en concreto las chimeneas, era conveniente utilizar en este orden las figuras femeninas como soportes[40]; unos términos feminoides que Valderrama transforma totalmente hasta eliminar su originaria función sustentante. Desde el punto de vista escultórico existe un evidente recuerdo a las formas miguelangelescas, una cercanía a los bellos estucos del Primaticchio en Fontainebleau y una cierta relación con las obras del más insigne orfebre manierista, Benvenuto Cellini, lo que delata con claridad su filiación romanista[41].

Volviendo a la narración de los diferentes episodios de su vida conocidos, en el mismo año que entregaba para su lucimiento en el Corpus Christi las mazas al cabildo municipal, el catedralicio ponía sus ojos en él para que hiciera las labores de adecuación de la custodia nueva de Juan de Arfe. Concretamente el 20 de julio de 1587, le pagaban 30 reales por clavar y limpiar la torre argéntea[42], una labor que junto a la tasación de obras será habitual en su relación con esta institución, ya que los cargos principales estaban ocupados por sus compañeros Ballesteros y Alfaro como ya expusimos con anterioridad.

---

37 Las cartelas ovaladas rodeadas de tarjas incluyendo escenas hagiográficas, fueron ya utilizadas por Hernando de Ballesteros el Viejo en la peana de su relicario de San Sebastián de la Catedral de Sevilla, realizado en 1558. A.J. SANTOS, *Los Ballesteros*… ob. cit., pp. 106-108.

38 Tarjetas similares se pueden apreciar en diseños contemporáneos de Asensio de Maeda, Hernán Ruiz el Joven o de Juan Bautista Vázquez el Viejo, así como en portadas de libros como el de Francisco Pachedo del *Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, editado en Sevilla en 1599.

39 M.C. HEREDIA y A. LÓPEZ-YARTO, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, p. 151.

40 S. SERLIO, *Tercero y cuarto libro de arquitectura, traducción de Francisco de Villalpando.* Toledo, 1552, f. XLVIII.

41 M. AZZI-VESENTINI, “Cueros”, en A. GRUBER (dir.), *Las Artes Decorativas en Europa, Del Renacimiento al Barroco*. *Summa Artis* XLVI. Madrid, 2000, pp. 257-261.

42 J. GESTOSO, *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1890, t. II, p. 463.

Sin lugar a dudas esta es la década en la que tenemos un mayor número de noticias sobre su quehacer artístico, como lo prueba un nuevo contrato que firma el 2 de noviembre de 1588, cuando el prior de Fuencaliente (Ciudad Real), fray Luis de Guevara, le hacía entrega de 5 marcos de plata, a 65 reales cada marco, por un cáliz que había labrado para la iglesia de esta localidad manchega[43]. Unos trabajos que, como era bastante habitual, generaban muchas deudas por cobrar, para lo que apoderará, el 17 de febrero de 1589, a Juan Guerra de Contreras, procurador de la Real Audiencia de Sevilla, para que liquidase todas las tenidas en Sevilla y su jurisdicción[44]. Al mes siguiente, en concreto el 19 de abril, hace lo mismo con el notario episcopal Luis Álvarez, para que pudiera demandar ante las autoridades los dineros que aún le debía la fábrica parroquial de El Puerto de Santa María por sus trabajos de plata antes mencionados[45]. Quizás para estos mismos menesteres u otros de distinta naturaleza fue el poder general que dió a Alonso Sánchez Beandon el 2 de enero de 1590[46]. Y después de tantas requisitorias, el 2 de mayo de ese mismo año, recibía algo de dinero, 30 ducados del fraile Francisco de San Jerónimo, en nombre del monasterio de San Jerónimo de Bellavista, extramuros de la ciudad, para la plata de los ciriales que estaba haciendo para dicho cenobio[47]. Nuevamente, el 25 de mayo recibía del escribano Juan de Herrera del Pozo otros dineros por un trabajo civil. Concretamente, actuaba en nombre de don Alonso Fernández de Córdoba, para quien estaba realizando dieciocho platillos y doce platones de plata y por los que le entregaba 1.400 reales[48]. Asimismo el 27 de agosto recibía un caldero de plata de 4 marcos y cinco onzas del mercader Jacques Morel, ya que le adeudaba 164 reales y lo saldaba con esta prenda de plata[49]. Debió quedar contento con el aludido mercader, pues al año siguiente, el 15 de febrero de 1591 le compraba 25 varas y media de paño colorado por 208 reales[50]. Luego, el 27 de agosto de 1592, se comprometía con el mismo a entregarle 570 reales por una fuente llana algo deteriorada que poseía el mercader y que pesaba 8 marcos y 6 ochavas de plata[51]. En este adeudo actuaba como su fiador Pedro de Morales, su cuñado, quien en estos momentos decidió marchar a las Indias, para lo cual la Casa de la Contratación le pidió declaración como testigo en las informaciones recogidas para su paso a dichas tierras[52].

Comienza a partir de ahora a existir cada vez menos datos sobre su persona, aunque nos permiten al menos aventurar que permaneció en Sevilla, sin duda, con una menor actividad. Tan sólo del año 1593 hemos localizado su nombramiento

43 AHPSe. SPNSe., legajo 14356, oficio 21, libro 11º de 1588, ff. 18v-19v.
44 AHPSe. SPNSe., legajo 4988, oficio 7, libro 1º de 1589, f. 587r-587v.
45 AHPSe. SPNSe., legajo 3532, oficio 5, libro 2º de 1589, ff. 468v-469r.
46 AHPSe. SPNSe., legajo 14368, oficio 21, libro 1º de 1590, f. 628r-628v.
47 AHPSe. SPNSe., legajo 14371, oficio 21, libro 4º de 1590, f. 762r.
48 AHPSe. SPNSe., legajo 14372, oficio 21, libro 5º de 1590, ff. 393v-394r.
49 AHPSe. SPNSe., legajo 10828, oficio 17, libro 4º de 1590, ff. 809v-811r.
50 AHPSe. SPNSe., legajo 10830, oficio 17, libro 2º de 1591, sin foliar.
51 AHPSe. SPNSe., legajo 10832, oficio 17, libro 1º de 1592, ff. 345v-346r.
52 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario…* ob. cit., p. 341. No sabemos si finalmente pudo acontecer dicho traslado, ya que Pedro de Morales Moreta muere en Sevilla en 1600.

como albacea en el testamento del platero vigués Pedro Martínez[53], y al año siguiente, doña Catalina Tarán, monja del convento de San Leandro de Sevilla, junto con su capellán Pedro Gómez, le encargan labrar un par de candelabros de altar para el aludido cenobio[54]. Dicho contrato tuvo lugar el 14 de mayo de 1594, actuando como fiador del platero el médico don Alonso Núñez de Luna, el cual estaba desposado con una sobrina de nuestro protagonista, Ana María Morales, hija de Pedro Morales de Moreta[55]. En el documento se hace una somera descripción de estas piezas, las cuales debían pesar entre 10 u 11 marcos cada uno y seguir un modelo que para esta finalidad había creado el platero. Su peana debía ser triangular, con unas águilas en los ángulos, siguiendo así esquemas habituales en este tipo de piezas[56]. Además entre las águilas había cartelas, igual que en el nudo y en el vaso o plato superior, posiblemente parecidas a aquellas diseñadas en las mazas. Por la hechura de la estructura de las piezas le pagaban 28 ducados por marco y por las águilas y cartelas 6 ducados cada marco, entregándole el referido capellán 180 reales para comenzar a trabajar de manera inmediata en los mismos. Finalmente, se establecía que fuesen terminados para el día de San Agustín de este mismo año, esto es para el 28 de agosto, lo que finalmente se adelantó, ya que en el mismo documento aparece anotado al margen, que Valderrama entregaba las piezas el 14 de julio y recibía el montante total de las mismas valorado en 1074 reales cada marco.

El silencio a partir de este acontecimiento es de lo más absoluto, a pesar de nuestros esfuerzos por hallar alguna información al respecto, y habrá que esperar seis años para volver a encontrarlo nuevamente en la documentación notarial. Será el 15 de junio de 1599 cuando apodere al referido médico, y familiar, don Alonso Núñez de Luna, para que en su nombre pudiera cobrar un trabajo que se le adeudaba[57]. Se trataba de un encargo que le había hecho Benito de Montejano, escribano de la Real Audiencia, compuesto por un salero de tres piezas dorado, una fuente dorada, una taza dorada, una salvilla dorada, una pieza de agua dorada, dos cubiletes (uno dorado y otro en blanco), doce platillos, seis trinchos, dos platones grandes, dos plantoncillos, seis cucharas, seis tenedores y dos candelabros. Todo había pesado 63 marcos, 7 onzas y 2 ochavas, declarando además que también debía reclamar el aderezo que había efectuado en un jarro antiguo. Sin lugar a dudas un importante encargo civil, donde, según el mismo declara, habían participado sus oficiales y aprendices, sintomático de que su taller seguía activo, aunque él se dedicaría más bien a labores de dirección y remate de las piezas encargadas. Y de hecho ya nunca más lo hallaremos enfrascado en ninguna de estas labores artísticas, sino más bien en valorar y tasar las obras de sus compañeros, aunque cierto es que las noticias de es-

53 AHPSe. SPNSe., legajo 3544, oficio 5, libro 3º de 1593, ff. 553v-555r.

54 AHPSe. SPNSe., legajo 4155, oficio 6, libro 2º de 1594, ff. 446r-447v.

55 Dicha información la hemos hallado en el expediente abierto por los Bienes de Difunto de Pedro Morales de Moreta. Archivo General de Indias. Contratación, 259B, N 1, R, 11, ff. 9r-10v.

56 Baste recordar los blandones, llamados los Gigantes, de Hernando de Ballesteros. A.J. SANTOS, *Los Ballesteros…* ob. cit., pp. 152-154.

57 AHPSe. SPNSe., legajo 5435, oficio 8, libro 2º de 1599, f. 183r-183v.

tos años son muy escasas. Se reducen a la tasación que hace junto al también platero Francisco de Abaunza de la custodia chica de la Catedral de Sevilla, el 19 de febrero de 1601[58]. Esta obra de Francisco de Alfaro, había sido labrada en un principio para la parroquia de Montilla, pero por incumplimiento del contrato, finalmente el platero cordobés la vendió en Madrid al Duque de Béjar con destino al convento de Nuestra Señora del Vado de Gibraleón, para lo cual necesitó una tasación exhaustiva de la misma, hecho que fue realizado por los referidos plateros. Este mismo trabajo es el que realiza por mandato del cabildo catedralicio en 1609, cuando participa en la tasación de la custodia de oro labrada por Lázaro Hernández Rincón[59]. Última noticia que hasta el día de hoy tenemos sobre su persona, y que bien podría ser de las últimas actuaciones realizadas en su vida, si tenemos en cuenta la avanzada edad que tendría para esos años y la inactividad, al menos que conozcamos, de esta última década. Lo cierto es que habrá que esperar a futuras investigaciones para poder concretar más sobre estos años de vida de un platero, que, sin duda, tuvo un papel destacado en el devenir histórico de la platería manierista sevillana del último tercio del siglo XVI.

58 M.J. SANZ y A.J. SANTOS, ob. cit., pp. 85-86.
59 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario…* ob. cit., pp. 340-341.

ESTE LIBRO, EL DÉCIMO CUARTO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*,
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 26 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2014,
EN LA VÍSPERA DE LA FIESTA QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEDICA A SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS
Y DE LOS JOYEROS

Maravilla de santidad, patrón glorioso,
torneado de honradez y cincelado de amor,
eres también fina filigrana de arte.



Grupo de Investigación
"Artes Suntuarias"



